

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES MARQUES DE LA SUBJECTIVITÉ DU RÉALISATEUR DANS LES FILMS  
DOCUMENTAIRES SUR DES ARTISTES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
MARIE-HÉLÈNE LÉPINE

JUILLET 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Françoise Le Gris, ma directrice de recherche, pour sa collaboration à ce projet de maîtrise. Elle eut non seulement confiance en mon sujet de recherche, mais aussi en mon potentiel, même si ma situation de nouvelle maman occupa une grande partie de mon temps.

Je remercie particulièrement Werner Volkmer et André Gladu qui ont accepté de répondre à mes questions sous l'œil de la caméra. Leurs commentaires ont grandement enrichi la réflexion présentée dans ce mémoire et ont aussi agrémenté le propos de mon documentaire. Merci aussi à tous ceux qui ont été impliqués dans la réalisation de ce film, soit André Fournelle, Pierre Leblanc, Andrée Matte et Dominique Chalifoux, sans oublier ceux qui y ont participé, mais qu'on ne voit pas, Stéphanie Lépine, Charles LeBlanc, Mathieu Lefèbre, Sébastien Roldan et Éric Shaw.

Je veux aussi remercier personnellement Charles, mon compagnon de vie et le papa de mes enfants, qui est toujours là pour m'encourager et me soutenir dans mes projets. Merci à ma famille, Pierre (mon papa), Sylvie (ma maman) et Stéphanie (ma sœur) qui ont toujours les bons mots pour me rendre ma confiance dans les moments de doute. Et surtout, merci à mes deux bébés, Miró et Riopelle, qui, par leur simple présence dans ma vie, me font sourire et me font profiter de tous les petits moments précieux de la vie.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE.....	4
CHAPITRE I	
DISCOURS DE VÉRITÉ, DE RÉALITÉ.....	5
1.1 Le film historique : documentaire ou fiction? .....	5
1.2 La notion de croyance.....	7
1.3 Question de mimétisme.....	9
1.4 Le montage visuel et sonore.....	11
CHAPITRE II	
DISCOURS SUBJECTIFS.....	14
2.1 Le film comme langage.....	14
2.2 Une subjectivité appliquée.....	15
CHAPITRE III	
PORTRAITS ET FIGURES D'ARTISTES.....	20
3.1 Le portrait dans l'histoire .....	20
3.2 La figure de l'artiste dans l'histoire.....	21
3.3 Le documentaire : un portrait signé.....	22
DEUXIÈME PARTIE.....	26
CHAPITRE I	
<i>BARBEAU, LIBRE COMME L'ART</i> DE MANON BARBEAU.....	27
1.1 Le récit.....	28

1.2 L'image.....	29
1.3 La bande sonore.....	33
1.4 Le portrait de l'artiste.....	35
CHAPITRE II	
<i>À LA RECHERCHE DE LOUIS ARCHAMBAULT</i> DE WERNER VOLKMER.....	37
2.1 Le récit.....	39
2.2 L'image.....	41
2.3 La bande sonore.....	43
2.4 Le portrait de l'artiste.....	45
CHAPITRE III	
<i>PELLAN</i> D'ANDRÉ GLADU .....	47
3.1 Le récit.....	48
3.2 L'image.....	51
3.3 La bande sonore.....	54
3.4 Le portrait de l'artiste.....	57
CONCLUSION.....	59
APPENDICE A	
DESCRIPTION DE MA PRODUCTION.....	63
BIBLIOGRAPHIE.....	64
LISTE DES FILMS ANALYSÉS.....	67

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1.1	Structure du scénario du film <i>Barbeau, libre comme l'art</i> .....	30
2.1	Structure du scénario du film <i>À la recherche de Louis Archambault</i> .....	40
3.1	Structure du scénario du film <i>Pellan</i> .....	50
3.2	Description de la scène no 9.1 du film <i>Pellan</i> .....	54

## RÉSUMÉ

L'objet d'étude de ce mémoire est la présence de marques de la subjectivité du réalisateur dans les films documentaires portant sur des artistes. Je base cette *subjectivité* principalement sur les prises de position et l'opinion du cinéaste face à son sujet. Dans cette perspective, l'influence du réalisateur sur la présentation d'un portrait cinématographique d'un artiste est alors analysée selon le traitement de celui-ci dans le cadre d'une œuvre documentaire. Dans un premier temps, les problématiques reliées à la pratique documentaire sont mises en évidence, puis juxtaposées à l'idée du portrait et de la figure de l'artiste, afin d'établir le questionnement de base de ce projet de recherche. Effectivement, en observant les rapports entre les discours de vérité et les discours subjectifs que l'on retrouve au cœur de la pratique documentaire, ainsi que dans la reproduction d'une image à la fois physique et psychologique d'une personnalité, on peut se demander s'il est réellement possible de dissocier objectivité et subjectivité lors de cette constitution du portrait de l'artiste.

De plus, comme la réalisation d'un film demande une attitude esthétique face à la composition à la fois visuelle et sonore de celui-ci, le cinéaste agrmente le fil conducteur du film par toutes sortes de subterfuges cinématographiques. Dans le cadre de cette recherche, je distingue trois catégories principales où la présence du réalisateur peut se faire visible, soit dans la construction d'un récit autour d'un sujet tiré de la réalité, dans la présentation des images au cœur d'un montage ainsi que dans la création d'un univers sonore. Les films *Barbeau, libre comme l'art* de Manon Barbeau, *À la recherche de Louis Archambault* de Werner Volkmer et *Pellan* d'André Gladu sont alors analysés selon ces trois critères. Les marques de leur subjectivité sont alors mises en évidence à la fois par l'analyse qui est menée, mais aussi par le fait qu'elles se présentent de façons bien différentes d'un film à l'autre. Ainsi, notre approche conclut que la présence de la subjectivité du réalisateur dans la constitution d'un portrait cinématographique ne se fait pas au détriment de la volonté d'objectivation qui se trouve à l'origine de la pratique documentaire. Au contraire, elle permet plutôt de mettre en évidence des aspects singuliers de la figure de l'artiste, qui ont été observés par le cinéaste lors de sa recherche.

Mots clés : subjectivité, documentaire, réalisateur, portrait, artiste

## INTRODUCTION

En tant que documentaristes, les réalisateurs de films sur l'art ne peuvent passer à côté des problématiques soulevées par la pratique documentaire. Ils développent alors une réflexion sur un sujet précis, notamment en lien avec l'art et les artistes, qui se veut pertinente en termes de documentation et d'information. Bien que travaillant un sujet d'un tout autre ordre, le réalisateur Pierre Perrault souleva un questionnement incontournable lors de la création de son film *L'Oumigmag ou l'Objectif documentaire* en 1993. Sachant que le thème choisi, soit le bœuf musqué, est de très près lié aux rumeurs et aux légendes, le réalisateur dit lui-même qu'il « [s']obstine à lui chercher une justification documentaire<sup>1</sup> ». Mais qu'est-ce que l'objectif documentaire? Qu'est-ce qui fait en sorte que le film devient et est accepté en tant que document d'archives, de lieu de mémoire et d'inscription du temps? Bien que depuis des décennies, la définition du film documentaire et les caractéristiques qui s'y relient soient discutées, celui-ci se retrouve constamment en opposition au film de fiction. Le fait que la caméra, en tant qu'outil mécanique, puisse capter des images du réel sans leur apporter de modifications, impose inévitablement une relation étroite entre le médium cinématographique et le regard objectif d'un témoin d'un quelconque événement. Aux prises avec cette attente du public et des critiques sur la tangibilité et la véracité des propos illustrés, de même que par leur propre objectif défini dès les débuts de leur projet, les réalisateurs se doivent de garder en tête la définition première du documentaire : « [...] film didactique, présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion [...] »<sup>2</sup>. Le caractère documentaire des films sur l'art entraîne inévitablement de nombreux questionnements à la fois sur les propos véhiculés par ceux-ci ainsi que sur la méthode de réalisation du projet. Le rassemblement des

---

<sup>1</sup> Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire : essai*, L'Hexagone, Montréal, 1995, p. 38.

<sup>2</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, Le Robert, Paris, 1996, p. 670.



informations, les entrevues ou même le montage visuel et sonore ont-ils été exécutés selon une recherche rigoureuse et un respect documentaire? L'utilisation du terme *documentaire* peut parfois peser lourd lors de la création de celui-ci. Alors qu'il devrait se lier à un faire impersonnel afin de rapporter et documenter des événements, le simple fait de créer une œuvre cinématographique ne peut quant à lui s'éloigner de la personnalité du créateur. Une écriture n'est-elle pas teintée par les intentions de l'écrivain? Un peintre qui reproduit le portrait de son modèle ne l'agrémenté-t-il pas de qualités qui feront de la toile une œuvre d'art remarquable? « Mais l'art, justement, consiste à transformer le monde, pas à le décalquer.<sup>3</sup> » Le documentariste peut-il donc réaliser une œuvre esthétique tout en voulant décrire le réel tel qu'il l'a observé ? La réalisation de films documentaires oscille alors inévitablement entre objectivité recherchée et subjectivité appliquée.

Pour mettre en évidence la présence du réalisateur lors de la création d'un portrait filmique, trois documentaires seront soumis à une analyse. Le choix s'arrête alors sur des films où le réalisateur se fait présent d'une façon bien différente dans chacun des cas. Tout d'abord, dans *Barbeau, libre comme l'art*, Manon Barbeau réalise un documentaire ayant comme sujet son propre père, le peintre Marcel Barbeau. Bien que la réalisatrice tente de s'effacer en laissant les images parler d'elles-mêmes, le film est imprégné d'une poétique et d'une esthétique qui dévoile en quelque sorte un regard particulier posé sur la personnalité de l'artiste. Werner Volkmer, pour sa part, s'introduit directement dans le documentaire *À la recherche de Louis Archambault*. Par la voix *off*, le cinéaste positionne le spectateur directement face à ses propres intentions et ce, dès le début du film. *Pellan*, d'André Gladu, est construit d'une façon bien différente. Effectivement, ce dernier laisse non seulement la place au discours de l'artiste en question, mais il introduit aussi des acteurs retraçant une époque spécifique de sa vie. Pour ces trois films, nous observerons alors le travail cinématographique effectué, c'est-à-dire au niveau de la création d'un récit, de la construction d'images et du résultat sonore. Ainsi, les signatures de Manon Barbeau, de Werner Volkmer et d'André Gladu seront mises en évidence au cœur de ces films dits documentaires.

---

<sup>3</sup> Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 24.

Dans la partie production de ce mémoire, un film d'une durée de 36 minutes sera réalisé afin de souligner les enjeux principaux de ma recherche. Pour ce faire, je dois garder en tête les problématiques reliées à la pratique documentaire de façon à développer une réflexion précise sur mon sujet. Comme celle-ci est élaborée dans mon mémoire écrit, je vais donc tenter d'en faire ressortir les idées principales par le biais d'entrevues filmées. Tout d'abord, deux des réalisateurs de mon corpus, soit Werner Volkmer et André Gladu, seront interrogés et filmés. Les questions choisies aborderont alors les différents aspects de la réalisation de documentaires qui, selon moi, laissent percevoir la présence du réalisateur dans la construction du portrait de l'artiste. Ainsi, je tenterai de faire parler les réalisateurs sur les choix qui ont mené l'élaboration de la problématique du film, sur le rapport privilégié qu'ils ont établi avec l'artiste, ainsi que sur leur méthode de travail, que ce soit au niveau de la construction du récit ou du montage visuel et sonore. De plus, afin d'approfondir ma recherche, je me rendrai, caméra à la main, à des événements tels que le Festival International du Film sur l'Art et les Rencontres internationales du documentaire de Montréal, afin d'avoir les commentaires de d'autres personnes qui ont un lien avec le sujet, soit des réalisateurs ou même des artistes. Puisque la subjectivité est le fil conducteur de cette recherche, je me permettrai de laisser une grande place aux discours des gens interrogés. De plus, en tant que réalisatrice devant réfléchir sur sa propre subjectivité dans la construction de ce documentaire, je m'inclurai directement dans celui-ci, soit par ma présence physique dans le film et par la narration qui me représente. Comme le sujet de ce mémoire concerne la présence du réalisateur dans sa production, je tenterai de lever le voile sur cette pratique en montrant mon propre travail de documentariste. On me verra alors à différentes étapes de ma recherche tout en étant au fait des différents questionnements qui ont guidé la réalisation du document. Alors que la formule documentaire tente souvent de faire oublier la convention cinématographique entourant la réalisation, afin de mettre en valeur uniquement la problématique du film, je tenterai d'allier les discours des intervenants avec ma propre démarche documentaire. Le travail de recherche, que ce soit celui effectué pour la rédaction ou la production, me permettra alors d'approfondir ma réflexion sur les marques de la subjectivité du réalisateur dans les films documentaires sur des artistes.

## PREMIÈRE PARTIE

## CHAPITRE I

### DISCOURS DE VÉRITÉ, DE RÉALITÉ

#### 1.1 Le film historique : documentaire ou fiction?

Lorsque le cinéma fit son apparition, on assista à un engouement pour cette nouvelle possibilité de « [...] saisir la nature sur le vif, rendre la sensation du mouvement réel et de la vie, produire de véritables portraits vivants [...] »<sup>1</sup>. Alors que depuis des siècles, la reproduction en peinture de scènes historiques, de vies quotidiennes ou de portraits se fait courante, la pratique cinématographique s'inscrit dès lors comme le moyen le plus efficace de garder en mémoire des images fidèles, tirées directement de la réalité. Certains cinéastes se pencheront donc vers la pratique documentaire, et ce dès les débuts du cinéma, afin d'exploiter les qualités mimétiques du nouveau médium et d'en faire un nouveau participant à l'écriture de l'Histoire. Cet *art du réel* favorise alors une certaine utopie d'une mémoire absolue, c'est-à-dire une mémoire qui n'omettrait aucun moment important d'une époque et conserverait des images authentiques pour les générations futures. Par peur de laisser des événements dans l'oubli, la pratique documentaire profite du médium cinématographique afin de reproduire fidèlement une phénoménalité.

Le film devient l'archive immédiate du XX<sup>e</sup> siècle. Désormais l'histoire ne s'interprète plus seulement à partir de vestiges statiques et statistiques : monuments, écrits, institutions, dates, noms de bataille, tableaux... elle se joue et se rejoue sans cesse sous nos yeux, « en direct » dirait-on, dans les actualités, les reportages.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran; Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31.

Les faits historiques rapportés par le cinéma s'inscrivent dès lors au cœur d'un récit construit et élaboré par le réalisateur. Ainsi, au même titre que le film de fiction, une interprétation extérieure à l'évènement se fait inévitablement maîtresse de la direction du propos. Certains réalisateurs iront même jusqu'à imposer un discours subjectif au cœur d'un discours historique en remaniant de façon personnelle des moments de l'histoire, en particulier lorsque ceux-ci sont reproduits dans un style dit *fictif*, soit avec des acteurs, un décor, un scénario, etc. Christian Delage, dans son ouvrage intitulé *L'historien et le film*, insiste sur le fait que ce qui favorise la compréhension de l'histoire, ce ne sont pas nécessairement les faits eux-mêmes, mais bien leur contextualisation à l'intérieur d'un récit<sup>3</sup>. La compression du temps réel en temps cinématographique, la reconstitution de différents lieux emblématiques et même celle de personnages historiques favorise, selon lui, la transmission de l'histoire en question. Ainsi, pour une mise en situation efficace, le film historique pourrait se permettre quelques digressions au niveau du respect documentaire lorsqu'il se présente sous des allures fictives. Cette attitude est pourtant moins acceptée en ce qui a trait aux documentaires. Comme ces derniers présentent des images tirées directement d'une réalité dite *objective*, la réception de ce type de production se fait beaucoup plus sévère. Par exemple, dans les années soixante, alors que le cinéma direct était aussi surnommé *cinéma-vérité*, les critiques ont reproché aux réalisateurs l'aspect véridique de leurs films.

On a beaucoup glosé sur la «vérité», en reprochant simultanément à ce type de film de n'avoir aucune validité – donc de ne pas être «scientifique» - et de relever d'une forme de journalisme un peu plus soignée que celle des actualités filmées – donc de ne pas être «artistique». [...] Si c'est du cinéma, ça ne peut pas être vrai. Et si c'est vrai, ça ne peut pas être du cinéma, tout au plus de l'ethnologie.<sup>4</sup>

Le cinéma documentaire est donc confronté au fait qu'il est lui-même issu d'un médium artistique. Il est créé par un auteur qui tente de réaliser une œuvre selon ses propres valeurs,

---

<sup>3</sup> Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Gallimard, Paris, 2004, p. 114.

<sup>4</sup> Guy Gauthier, *Le documentaire passe au direct*, VLB Éditeur, Montréal, 2003, p. 106.

opinions et même ses goûts esthétiques. Par contre, le réalisateur est à la fois responsable de l'image projetée du sujet et doit lui donner la chance d'être présenté au public d'une façon qui lui soit fidèle. Il tente alors d'éviter le romanesque, qui est associé à la fiction, tout en créant une œuvre qui saura plaire à un public ciblé. Certains réalisateurs ne seront évidemment pas en accord avec cette attitude séparatrice. Par exemple, dès 1952, le réalisateur italien Carlo L. Ragghianti s'opposait déjà à cette confrontation entre documentaire et fiction :

Il est erroné de supposer qu'il existe deux types de productions cinématographiques, l'une qui consisterait en un 'enregistrement' passif du soi-disant monde extérieur ou phénoménal (dans toute sa fragilité, sa mutabilité, avec tous ses aléas), tandis que l'autre proposerait une succession d'images rigoureusement agencées selon la logique d'un récit.<sup>5</sup>

Est-ce qu'une image peut réellement être neutre ? Peut-on enregistrer ce qui se passe sous nos yeux sans charger de sens cette mise en représentation du réel ? Entre éthique et esthétique, le documentariste tente de rallier deux clans qui ont pourtant tendance à se confronter.

## 1.2 La notion de croyance

Bien que les intentions de chaque réalisateur varient forcément d'un film à l'autre, celles-ci s'imbriquent au cœur de l'objectif propre au documentaire, soit de présenter une situation réelle et authentique grâce au médium cinématographique. Avant d'aborder les qualités propres à la pratique documentaire, il est important d'introduire la notion de croyance chez le spectateur. Nycole Paquin, dans son texte « (Encore) Les *qualia* : de la sculpture-installation aux images numériques de l'artiste québécoise Lise-Hélène Larin »<sup>6</sup>, avance l'idée que tout

---

<sup>5</sup> Carlo L. Ragghianti, *Les chemins de l'art*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1996, p. 10.

<sup>6</sup> Nycole Paquin, « (Encore) Les *qualia* : de la sculpture-installation aux images numériques de l'artiste québécoise Lise-Hélène Larin », *VISIO*, vol. 9, no 1-2 (printemps-été 2004), p. 255-269.

être humain serait en fait prédisposé à croire en l'existence objective de ce qu'il voit et de ce qu'il perçoit. Effectivement, en sachant que ce qui est regardé est aussi observé par plusieurs personnes et que ces dernières semblent reconnaître les mêmes signes que lui, le regardant accorde spontanément une crédibilité au dit objet. Lors de l'expérience provoquée par le regard, ce dernier est confronté à des images qui, de prime abord, lui semblent véridiques. Celles-ci, alors interreliées aux expériences antérieures du regardant, déclencheront une prise de position critique qui confirme, ou même infirme, la validité des images regardées. Ainsi, plus une personne est confrontée à une répétition d'images similaires ou même à des idées et des valeurs imposées, plus elle est prédisposée à assimiler l'information.

En regard de la production documentaire, la notion de croyance devient alors très intéressante et même incontournable. Elle fait partie du processus d'assimilation des informations exposées par le film chez le spectateur. Ce qui n'est point banal pour un réalisateur qui élabore son sujet de telle sorte à qu'il soit entendu par un public ciblé. Malgré le fait que les documentaires présentent une série d'images construites et mises en scène par un réalisateur, donc par une personne possédant des valeurs personnelles et une perception unique du sujet visé, leur visionnement transmet inévitablement une impression d'existence objective de tout ce qui est présenté. Alors que le réalisateur fabrique toutes sortes de subterfuges rhétoriques afin de bien mettre en évidence le propos de son film, que ce soit par une réorganisation des discours des intervenants, par l'ajout d'images évocatrices ou même par une dramatisation musicale, le spectateur est tout de même confronté à sa propre propension à croire en ce qu'il voit. Son système psychique lui donne alors l'illusion que les images ont été prises telles quelles, sans cadrage ou quelconque transformation. Le spectateur a alors l'impression qu'il est tout simplement devant des images rapportées, plutôt que des images travaillées au cœur d'un montage. Dans son essai *La chambre claire*, Roland Barthes cite Husserl afin d'introduire cette idée de croyance provoquée par le médium cinématographique. « Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption « que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif ». <sup>7</sup> » De plus, le fait que le médium cinématographique reproduit des objets

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Paris, 1980, p. 140.

semblant faire partie du monde dit objectif suffit pour stimuler la croyance chez le spectateur. C'est dans cette perspective que certains documentaristes ont pu jouer sur la question de la véracité des images en créant de faux documentaires (pensons à des films tels que *Citizen Kane* d'Orson Welles ou, d'un tout autre ordre, à *Nanook of the North* de Robert J. Flaherty). Bien que ceci ne soit pas l'intention de tout réalisateur, il demeure que toute création cinématographique provoque chez le spectateur un sentiment de proximité aux images véhiculées qui favorise la transmission, consciente ou inconsciente, d'un certain message venant de son créateur.

### 1.3 Question de mimétisme

Issue de l'acte photographique, la captation d'images en mouvement se trouve de très près reliée aux problématiques de la photographie. Le fait que la caméra puisse enregistrer une portion du réel dans ses moindres détails, détails pouvant très bien être omis par le regard d'un passant, fit en sorte que la photographie, ainsi que le cinéma, furent considérés «[...] comme l'apogée du savoir-faire humain en matière de rendu des apparences <sup>8</sup> ». Effectivement, contrairement à la peinture, l'épreuve photographique se présente davantage comme une *empreinte* directe de la réalité plutôt qu'une reproduction de celle-ci créée par la main de l'homme. Édouard Charton, qui fonda le journal *Tour du monde* en 1860, parlera de la photo en ces termes : « La photographie enfin qui se répand dans toutes les contrées du globe est un miroir dont le témoignage matériel ne saurait être suspect [...] <sup>9</sup> ». Bien que l'on connaisse les multiples manipulations possibles du négatif, et cela même au 19<sup>e</sup> siècle, le cliché photographique demeure l'outil par excellence pour valider des événements que l'on

---

<sup>8</sup> Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *CiNéMAS*, vol. 14, no 1 (automne 2003), p. 181.

<sup>9</sup> Édouard Charton cité par Guy Gauthier dans *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris, 1989, p. 27.



dit avoir eu lieu. « [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé.<sup>10</sup> » Ainsi, la photographie, en tant que surface où un corps y laisse son empreinte, devient la preuve de l'existence matérielle d'un objet quelconque. Les considérations valables exprimées par Charton et Barthes à des époques différentes sont toujours largement répandues et s'étendent inévitablement sur la pratique documentaire. Effectivement, l'enregistrement en temps réel d'événements de la réalité dite *objective*, ainsi que leur représentation dans une continuité d'images en mouvement, transmet forcément l'idée que tout cela eut non seulement lieu à un moment précis du passé, mais s'est déroulé dans un certain temps donné.

De plus, l'aspect mécanique du procédé de captation des images, que ce soit pour la photographie ou le film, accentue l'impression qu'elles ont été créées selon une mise en représentation juste et irréfutable du monde tangible. De par ses qualités hautement descriptives, la photo présente un mimétisme qui lui est propre. Effectivement, l'association entre l'image présentée et la réalité s'effectue automatiquement. « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.<sup>11</sup> » Les codes de reconnaissance, tel que la similarité des formes entre l'objet réel et l'objet représenté, attirent davantage le regard que le médium sur lequel est imprimée la photographie. Ce n'est pas du papier que l'on observe, mais bien un paysage, une personne ou tout autre objet pouvant être mis en valeur. Alors que la photographie peut tout de même sembler être « un objet concret, matériel, palpable<sup>12</sup> » selon le médium sur lequel elle est imprimée, le cinéma quant à lui propose une invisibilité d'autant plus marquante. Étant une image projetée, le film paraît être d'autant plus immatériel et permet ainsi de focaliser l'attention sur ce qui est représenté.

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 120.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>12</sup> Philippe Dubois cité par Alexandre Castant dans *La photographie dans l'œil des passages*, Harmattan, Paris, 2004, p. 79.

Ainsi, de par la transparence de son médium, le cinéma sera constamment mis en comparaison avec l'appareil visuel de l'humain. La caméra devient un œil mécanique, l'acte de cadrer devient l'acte de regarder et l'image projetée, le regard. Avec le cinéma, ce n'est pas seulement le réel en action qui se retrouve sur la pellicule, mais aussi l'action de contempler ce réel. « L'image documentaire n'est pas la réalité, mais mémoire de la réalité. Empreinte de la réalité. Bien plus que sa trace. Mémoire de la chose vue. Reproduction du regard. Non pas la chose elle-même, mais la chose vue.<sup>13</sup> » Pierre Perrault aborde ici un point important de la réalisation de films documentaires, soit celui de l'impossibilité d'une scission entre le regard que porte le réalisateur sur le monde qui l'entoure et la composition finale du film. Ce regard, ne pouvant être dépourvu d'intentions et d'a priori, sera alors mis en valeur au même titre que la réalité elle-même par des jeux de montage, un travail de la bande sonore et d'une mise en scène particulière.

#### 1.4 Le montage visuel et sonore

Le montage joue alors un rôle bien important dans cette construction filmique du réel. Effectivement, à la fin du tournage d'un film documentaire, l'équipe de montage possède toujours un surplus d'images filmées que la durée finale du film ne peut se permettre. Par exemple, bien qu'étant intéressantes, les entrevues ne peuvent être présentées dans leur entièreté de par leur durée trop imposante. Elles sont donc coupées et replacées sur une trame narrative qui ne suit pas nécessairement le déroulement réel de l'entrevue. De même, tout autre plan filmé devra subir une coupe majeure et même plusieurs ne feront pas partie du montage final. « On taille un morceau de réalité par les moyens de l'objectif.<sup>14</sup> » Des choix

---

<sup>13</sup> Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, L'Hexagone, Montréal, 1995, citation tirée de la couverture arrière de l'ouvrage.

<sup>14</sup> Sergueï Eisenstein cité par Pascal Bonitzer dans *Peinture et cinéma : décadres*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1985, p. 63.

doivent donc s'opérer selon les buts fixés par le réalisateur en vue de la suite logique du film. Afin de reproduire le plus fidèlement possible la réalité et de faire oublier au spectateur qu'il se retrouve devant des images sélectionnées, le montage permet de se faire succéder les images dans une fluidité continue. « Le réalisme, c'est quand une convention réussit à se faire oublier.<sup>15</sup> » Ainsi, les choix effectués par le réalisateur afin de diriger le propos du film disparaissent derrière la structure même de celui-ci. Par exemple, lorsqu'une scène est filmée sous différents angles, elle permet au spectateur de se faire une image plus juste de ce qu'elle fut dans la réalité puisqu'elle présente différents détails que l'œil d'un témoin aurait pu capter en se déplaçant. Elle donne ainsi « [l]'impression de réalité spatiale<sup>16</sup> » qui est bien importante pour la visualisation d'un lieu qui ne nous est présenté que partiellement. La juxtaposition de plans précis, la substitution de deux scènes, l'interrelation entre les discours des intervenants, etc., font partie des nombreuses possibilités de transparence et de persuasion que permet le médium cinématographique. Chaque réalisateur profite à sa façon des qualités descriptives du médium filmique ainsi que des procédés de montage pour leur propre mise en scène de la réalité.

Depuis les années 1920, le cinéma possède un élément primordial pour sa quête de la reconstitution de la réalité : le son. Effectivement, comme le sens de l'ouïe chez l'humain est en constante stimulation, il va de soi que le spectateur saisit de manière quasi inconsciente les différents jeux sonores exposés par le film. Ainsi, le montage sonore d'un film s'effectue de sorte à ce que le son vienne supporter l'image en lui donnant authenticité et expressivité. Il valide non seulement la présence du sujet filmé dans un univers palpable, mais il le met aussi en rapport avec les éléments extérieurs à lui, soit par la présence du son ambiant ou par l'introduction d'un hors-champ sonore. De plus, comme le documentaire se veut très souvent informatif ou théorique, la présence d'un commentaire et d'entrevues est pratiquement incontournable. Ceux-ci sont le moyen de traduire des idées amenées soit par le réalisateur ou

---

<sup>15</sup> Guy Gauthier, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Edilig, Paris, 1989, p. 38.

<sup>16</sup> Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 19.

un quelconque théoricien sur lequel se base le sujet du film. Ainsi, en agencant les voix aux images, le montage permet d'établir des liens entre celles-ci afin de confirmer les propos avancés.

Au montage, images et sons peuvent être dissociés, puis associés selon des combinaisons complexes. La parole peut devenir commentaire d'images étrangères, selon la tradition du documentaire classique ; elle peut quitter le locuteur pour guetter la réaction de l'interlocuteur. Elle peut même être détournée de son propos initial, l'éthique restant la seule contrainte pour limiter les tentations de l'esthétique.<sup>17</sup>

Effectivement, le potentiel artistique amené par le montage peut parfois empiéter sur l'objectif documentaire. La musique, ou toute autre introduction d'éléments visuels ou sonores absents de la captation originale, peut facilement charger les images présentées d'une expressivité qui n'y était pas initialement. Par contre, c'est aussi grâce à ce travail de reconstruction de la réalité que le spectateur réussit à accéder à celle-ci d'une manière spontanée.

---

<sup>17</sup> Gauthier, *Le documentaire passe au direct*, p. 117.

## CHAPITRE II

### DISCOURS SUBJECTIFS

#### 2.1 Le film comme langage

De façon métaphorique, les théoriciens du cinéma ont fréquemment comparé le faire cinématographique à une « sorte de langage susceptible de signifier des idées, des sentiments dont le sens dépendait du montage, de la nature des plans et de leurs relations au moins autant que des choses représentées.<sup>1</sup> » Par contre, certains d'entre eux ont ouvert un débat sur cette notion en disant que le cinéma n'est pas pour autant un langage, mais plutôt une écriture. Le rôle du réalisateur oscille alors entre l'écrivain ou le parleur. D'une manière ou d'une autre, la réalisation d'un film est bel et bien un moyen d'expression qui se base sur une écriture que l'on qualifie cinématographique. Comme toute parole appartient à quelqu'un et que tout langage est teinté par la personnalité de celui qui le parle, le film propose une lecture unique des faits ou événements du monde. Le documentaire, en particulier le film sur l'art, se présente non seulement comme une voix explicative de ce qui est présenté, mais aussi comme une réécriture des problématiques soulevées par l'œuvre d'un artiste. Ainsi, par d'autres moyens matériels, le film devient alors le palimpseste de l'œuvre d'art.

À travers l'histoire, le palimpseste était surtout un mode de superposition d'un texte sur un autre. Les moines et les érudits recomposaient l'écriture grattée ou gommée en essayant de conserver son sens original. Quelquefois, cependant, certains se permettaient quelques fantaisies de leur cru. Ils pouvaient, par exemple, ajouter certains écrits relatifs à leur propre croyance ou encore, éliminer un paragraphe qui ne correspondait pas à leur valeur. Avec le temps, les textes ainsi recomposés se mutaient et s'accaparaient le titre de 'version originale'. Les lectures ultérieures étaient donc empreintes d'une nouvelle sémiotique basée sur une ré-interprétation des textes antérieurs.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mitry, *La sémiologie en question*, p. 7.

<sup>2</sup> Aimé Zayed, *Portraits filtrés : palimpsestes et déplacements*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2004, p. 63.

De cette même manière, les historiens revisitant le travail d'un artiste décédé il y a plusieurs siècles ne peuvent passer à côté de ce que les historiens précédents ont écrit. Avec le temps, une mutation du sens de l'œuvre s'effectue donc par ce surenchérissement d'interprétations. Tout en tentant de préserver le *sens original* de l'œuvre, le film sur l'art propose alors une relecture qui transforme inévitablement le discours de l'œuvre. Le réalisateur sélectionne des sujets qui lui semblent pertinents et les met en valeur à l'aide d'images explicatives. Par contre, il peut tout aussi bien décider de ne pas parler du discours de tel ou tel auteur, ou même d'une certaine problématique dans l'œuvre de l'artiste, qui viendrait en contradiction avec ce que lui-même tente de prouver. Marquée par l'idée préconçue du réalisateur, l'image n'est donc plus aussi descriptive qu'elle semble l'être, mais plutôt « intentionnellement prédicative<sup>3</sup> ».

## 2.2 Une subjectivité appliquée

Bien que le documentaire ne soit pas construit comme un film de fiction, il doit tout de même suivre la logique d'un scénario afin de rendre l'écoute intéressante et percutante. Tout d'abord, trouver un sujet de recherche. Bien que le réalisateur ait choisi de faire un film sur tel ou tel artiste, il demeure que le sujet est vaste et demande une certaine précision. Est-ce l'œuvre de l'artiste dans son entièreté ? Est-ce l'histoire de sa vie, de sa naissance à sa mort ? Est-ce sa manière de travailler ou sa personnalité plutôt excentrique ? Ce choix est donc primordial pour le déroulement du tournage puisque ce sera celui-ci qui dictera ce qu'il faut filmer. Cette nomination du thème principal du film ne peut totalement s'éloigner des intérêts et du jugement du réalisateur. Même si le film peut être une commande, les opérations effectuées lors du tournage sont nécessairement représentatives de la façon dont le documentariste comprend le sujet imposé. Nycole Paquin, qui appuie ses dires<sup>4</sup> sur les propos

---

<sup>3</sup> Lucie Roy, « Réalité-documentaire. 'Transductivité' et migrations théoriques », *Tangence*, no 64 (automne 2000), p. 69.

<sup>4</sup> Paquin, « (Encore) Les *qualia* : de la sculpture-installation aux images numériques de l'artiste québécoise Lise-Hélène Larin », *VISIO*, p. 255-269.

tenus par Paul Churchland, soutient que l'environnement propre à chacun a une influence directe sur les habiletés perceptuelles. Comme toute expérience vécue par l'être humain laisse des traces dans la mémoire de ce dernier, chaque individu a été mis en contact dès son enfance à différentes sources d'influence qui ont forgé ses valeurs, sa façon de penser et de comprendre le monde, mais aussi son jugement esthétique. La position critique d'une personne se retrouvant face à une œuvre d'art découle donc d'une attitude esthétique individuelle. Ainsi, le documentariste ne peut passer à côté de cette perception discriminatoire qui permet en quelque sorte l'affirmation de ses choix personnels en vue de la mise en représentation de la thématique. De plus, le réalisateur doit trouver un moyen de bien faire comprendre son objectif en appuyant son scénario avec des images, des archives, des entrevues, etc. Il doit donc capter des images qui seront les plus représentatives du sujet en question. Se retrouvant face à une panoplie de mises en scène possibles, le cinéaste se voit isoler une séquence visuelle qui attire son attention et la désigne comme plan intéressant pour le film. Cette isolation d'une scène particulière selon le vouloir du réalisateur se trouve de très près reliée à l'idée du *punctum* introduit par Roland Barthes dans son essai *La chambre claire*. Se positionnant au niveau du spectateur qui observe une photographie, l'auteur avance l'idée que chaque regardant remarque des détails de celle-ci qui diffèrent d'une personne à l'autre et qui influencent son appréciation. « [...] un «détail» m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce «détail» est le *punctum* (ce qui me point).<sup>5</sup> » De la même manière, lorsqu'un réalisateur choisit de mettre en valeur tel détail de la réalité en l'enregistrant, cet instant décisif transmet inévitablement une forte charge affective. C'est ce moment précis qui attire l'attention du cinéaste alors que quelqu'un d'autre aurait très bien pu ne pas le remarquer. Grâce à la caméra, le cadrage isolera l'objet de sa pensée et il sera agrémenté par toutes sortes de moyens techniques qui mettront en valeur l'image choisie.

---

<sup>5</sup> Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 71.

Le cadrage, qui impose nécessairement une limite au plan visuel, entre alors en ligne de compte dans cette sélection d'images. « La technologie conditionne l'image et la contraint au rectangle.<sup>6</sup> » Ainsi, le réalisateur doit prendre en considération cette forme finale de l'image qui ne correspond pas au champ naturel de la vision, celui-ci ne possédant pas de cadre précis. Il doit donc choisir ce qui sera à l'intérieur du cadrage et ce qui en sera exclu. Un choix s'opère, donc une élimination aussi. On décide de laisser dans l'ombre certains éléments de la réalité. Ceux-ci peuvent être déterminés par leur force de présence, soit un objet qui attire trop le regard et détourne ainsi le spectateur du sujet principal, ou, au contraire, pour susciter l'envie de le voir. Un point de vue est donc imposé au spectateur. Effectivement, ce dernier peut alors seulement déplacer son regard à l'intérieur même du champ de vision proposé. Ce point de vue ainsi présenté ne peut être neutre puisque la simple prise d'une caméra implique une intentionnalité de la part de son manipulateur. De plus, la perception d'un objet diffère d'un être humain à l'autre. À ce sujet, Nycole Paquin aborde le concept d'individualité dans le sens où chacun effectue mentalement une mise en représentation spécifique de ce qu'il observe. L'activité perceptuelle, étant obligatoirement intentionnelle par le fait même qu'elle dérive d'une action engendrée par l'individu, effectue une sélection des différentes propriétés de l'objet observé. De la même manière, lorsque le caméraman filme un objet, il choisit le meilleur point de vue pour mettre en valeur les propriétés que lui-même, ou le réalisateur, a remarqué. Le plan généré est donc représentatif de la perception que le cinéaste possède du dit objet. « Le plan, c'est un point de vue subjectif, partiel.<sup>7</sup> » Dans cette même perspective, l'auteure Piera Aulagnier parle en termes d'identité structurale. Celle-ci aurait « [...] comme premier résultat que toute représentation est indissociablement représentation de l'objet et représentation de l'instance qui le représente [...] »<sup>8</sup>. Le *Je* s'impose alors à l'intérieur même de la mise en représentation de

---

<sup>6</sup> Gauthier, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, p. 11.

<sup>7</sup> Niney, *L'épreuve du réel à l'écran; Essai sur le principe de réalité documentaire*, p.15.

<sup>8</sup> Piera Aulagnier, « L'activité de représentation, ses objets et son but », *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*, Paris, PUF, 1981, p. 28.



l'objet, liant inconsciemment l'activité de perception à celle de l'interprétation. Ainsi, c'est au cœur de cette représentation du sujet choisi qu'il est possible de remarquer quels éléments d'information ont été évacués ou au contraire mis en valeur par le cinéaste. Les plans sélectionnés ne sont donc jamais neutres bien qu'ils soient destinés à représenter une partie de la réalité filmée.

Si on se limite à décrire la réalité, on ne rencontre aucun obstacle. Mais le problème n'est pas de décrire la réalité, le problème consiste bien plus à repérer en elle ce qui a du sens pour nous, ce qui est surprenant dans l'ensemble des faits. Si les faits ne nous surprennent pas, ils n'apporteront aucun élément nouveau pour la compréhension de l'univers : autant donc les ignorer!<sup>9</sup>

Effectivement, comme il est impossible de tout montrer, le réalisateur doit avoir une idée précise de ses intentions s'il ne veut pas se perdre dans un surplus d'informations inutiles. Prises isolément, les images ne peuvent traduire le propos du film. Les plans doivent donc être mis en relation au cœur d'un enchaînement narratif. C'est alors que la constitution d'un récit est importante. Même si le sujet est un événement qui eut lieu, donc qui eut un déroulement précis sur une certaine période de temps, il n'est pas si facile de conserver un enchaînement similaire au sein d'un film qui aura, quant à lui, une durée bien plus limitée. Une condensation temporelle de l'histoire doit alors s'effectuer sans trop de déformations. Au même titre qu'un romancier, le cinéaste doit établir une structure narrative qui réussira à bien transmettre les informations tout en restant captivante.

Pour cette mise en scène, le montage devient alors un outil essentiel. La vie quotidienne est mise en pièces par la caméra et est reformulée dans une écriture propre au réalisateur. Comme un bricolage, le réalisateur va sélectionner, découper et recoller les éléments de façon à mettre en valeur le réel. Le montage est alors souvent défini comme étant une « fonction d'organisation du discours <sup>10</sup> ». Le réel devient donc filtré par le regard même du réalisateur

---

<sup>9</sup> René Thom cité par Jacques Aumont dans « L'objet cinématographique et la chose filmique », *CiNéMAS*, vol. 14, no 1 (automne 2003), p. 201.

<sup>10</sup> Gauthier, *Le documentaire passe au direct*, p. 150.

et se retrouve par la suite transmuté dans le résultat final du film. Le documentariste agit en tant que premier récepteur de l'œuvre. Il est donc important de comprendre que lui-même filtre les informations données par le sujet du film non seulement d'une manière consciente en évacuant telle ou telle image, mais aussi de manière inconsciente de par sa propre compréhension du sujet. Comme mentionné précédemment, celle-ci influence aussitôt l'acte d'investissement de la part du cinéaste. Par exemple, la succession des plans est organisée selon ce qui lui semble le plus logique et intéressant.

L'image ne *traite* l'objet que dans le but de l'utiliser en interdépendance avec d'autres *fragments*. [...] L'image n'est rien que le prolongement du choix. Du choix de tel objet précisément et non d'un autre; d'un objet précisément de ce point de vue, avec ce « cadrage » [...] et non un autre. Et les conditions cinématographiques créent l'« image-figure » à partir de la mise en rapport de ces « cadrages ».<sup>11</sup>

Le montage donne une grande partie de la facture du film. Par exemple, s'il se veut plus poétique ou informatif, le traitement de l'image s'effectuera d'une tout autre manière. Le montage impose alors des relations chargées de significations. Effectivement, face à son sujet, le cinéaste dispose de toutes sortes de moyens pour effectuer une mise en représentation de celui-ci. La durée des plans, des séquences, de la musique ou même des dialogues, participe à une constitution d'un rythme révélateur de la volonté du réalisateur.

---

<sup>11</sup> Sergueï Eisenstein cité par Frank Kessler dans « Les ciseaux oubliés », CiNéMAS, vol.13, no 1-2, (automne 2002) p. 112.

## CHAPITRE III

### PORTRAITS ET FIGURES D'ARTISTES

#### 3.1 Le portrait dans l'histoire

Lorsque le film sur l'art se penche sur la vie d'un artiste, il étudie les traits distinctifs de son sujet afin d'exposer un portrait fidèle de celui-ci. La notion de portrait devient très importante en regard de la réalisation de ce type de documentaire puisqu'elle est issue d'une pratique très ancienne. À différents moments de l'histoire occidentale, le portrait sera pratiqué, mais aussi interdit. Les iconoclastes refuseront la représentation du corps humain, en particulier pour ce qui est des icônes religieuses, de façon à éviter toute idolâtrie qui se pencherait davantage sur l'image que sur la personne elle-même. Ce n'est qu'au 16<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve un certain engouement pour la pratique du portrait. Dès lors, les peintres répondirent à de nombreuses commandes d'effigies, particulièrement pour des personnalités de la noblesse et de la bourgeoisie. En rendant possible la confirmation du rang social du sujet, le portrait se devait d'exhiber une image qui soit la plus représentative à la fois de la physionomie du modèle que de sa personnalité. « Fidèle au modèle, le portrait était appelé à remplir plusieurs fonctions. En premier lieu, il transmettait une représentation à la postérité, créant ainsi l'illusion de pouvoir échapper à l'oubli et à la mort.<sup>1</sup> » Effectivement, de par sa capacité à raviver le souvenir d'une personne défunte, le portrait fut très souvent associé à une « manifestation d'un désir de survie<sup>2</sup> ». La figure ainsi figée dans le temps permet de

---

<sup>1</sup> Zayed, *Portraits filtrés : palimpsestes et déplacements*, p. 21.

<sup>2</sup> Pierre Sorlin, *Persona, Du portrait en peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2000, p. 10.

transmettre aux générations suivantes la trace non seulement d'une personne, mais de toute une époque de par les nombreux indices se retrouvant dans tous tableaux. Par contre, cet aspect tragique du portrait semble être davantage considéré par les interprètes extérieurs à l'œuvre d'art plutôt que par le sujet lui-même. N'étant pas accessible à tous, l'effigie semblait répondre davantage à une attestation de pouvoir d'un certain groupe social. « Celui [...] qui se faisait représenter trouvait ainsi un moyen de se définir, de marquer son rang dans le monde, d'afficher ce qu'il prétendait être, éventuellement de faire accepter par d'autres cette prétention [...].<sup>3</sup> » En étant portraituré, le modèle double les chances d'être vu, d'être reconnu et même retenu en tant qu'authentique protagoniste d'une certaine époque. Ainsi, que ce soit par le désir d'une survivance après la mort ou de l'affirmation d'une situation sociale, l'histoire du portrait occidental présente le besoin, chez l'être humain, de se voir représenté, vu et, grâce aux technologies modernes, entendu.

### 3.2 La figure de l'artiste dans l'histoire

Le documentaire qui se penche sur la vie d'un artiste aborde non seulement les problématiques liées au portrait, mais aussi celle de la biographie. Dès 1550, on entrevoit les prémices d'un intérêt grandissant pour la connaissance non seulement de l'œuvre d'un artiste, mais de sa vie privée. Effectivement, c'est à cette date que l'artiste Giorgio Vasari publie *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ouvrage considéré par certains comme étant « l'acte fondateur de notre histoire de l'art<sup>4</sup> ». En décrivant à la fois le travail et la personnalité des artistes de son époque, l'auteur met en valeur non seulement l'œuvre comme telle, mais bien le talent de l'artiste. « L'histoire de l'art occidentale naît, on l'a remarqué, au moment où la fonction de l'art disparaît, s'élude, et où l'émergence de la notion du beau réclame la personnalisation du génie créateur.<sup>5</sup> » En tant que témoin de son

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> Catherine Grenier, sous la direction de Pascal Bonitzer, « Légendes dorées », *Vies d'artistes*, La Différence, Paris, 1990, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

époque, Vasari proposa une image de ces artistes qui influença forcément le discours des historiens des siècles suivants. La vie de l'artiste devient dès lors liée de près à la création et l'analyse des œuvres d'art s'effectue très souvent dans l'ombre de la biographie. On tente de résoudre l'énigme de l'objet d'art par la compréhension des actions et de la personnalité de son créateur. « Comment ne pas voir dans l'œuvre une actualisation particulière du corps fantôme de l'artiste, ce corps qui a accouché d'une si mystérieuse création ?<sup>6</sup> » Bien que le 20<sup>e</sup> siècle fasse place à de nouvelles formes d'analyses et d'interprétations de l'œuvre d'art, que ce soit au niveau de l'esthétique, de l'iconologie, de la sémiologie et même de la sociologie, on observe que le rapport de l'artiste à son œuvre demeure très important. La psychanalyse ne pourra passer à côté de l'analyse de la psychologie de l'artiste à travers son œuvre. De plus, les nouveaux médias, tels que la télévision, favoriseront la constitution du mythe de l'artiste de par la possibilité d'une plus grande diffusion de l'image de celui-ci. Le souvenir des artistes les plus excentriques ou de ceux qui ont vécu une vie difficile sera alors d'autant plus retenu au sein de l'histoire de l'art. L'artiste, alors personnifié en génie créateur, peut facilement devenir plus intéressant que son œuvre.

### 3.3 Le documentaire : un portrait signé

Le cinéma ne passera pas aux côtés de cette possibilité de mystification de l'artiste. Les films biographiques, soient ceux qui romancent la vie d'un artiste, auront facilement l'intérêt du grand public assoiffé de mythes. Sous des discours aux allures plus objectives, le documentaire, quant à lui, tente de faire un portrait vivant d'une personne choisie. Tout comme le peintre, le réalisateur doit trouver des « caractéristiques fragmentaires de la personne représentée qui s'avèrent être les seuls capables de suggérer l'idée complète<sup>7</sup> ». La notion de fragment, en ce qui a trait à la pratique du documentaire, est ici tout à fait appropriée. Effectivement, chaque plan du film agit à titre de morceaux qui, une fois rassemblés, reconstruiront le portrait au sein du casse-tête composé par le réalisateur.

---

<sup>6</sup> Pascal Bonitzer, « Le coût de la vie », *Vies d'artistes*, La Différence, Paris, 1990, p. 65.

<sup>7</sup> Zayed, *Portraits filtrés : palimpsestes et déplacements*, p. 24.

Le portrait procède des choix opérés par l'artiste, il répond à son désir de se mesurer à une personne, c'est-à-dire à une force vivante, et d'en créer une représentation originale, en rusant avec les contraintes et les limites que lui imposent les matériaux dont il se sert. Dans l'entreprise, la place stratégique revient au portraitiste qui maîtrise l'éclairage règle les dispositions, posture, le cadre propre à mettre en valeur son sujet et choisissant l'arrière-plan, opte à son gré pour un décor flatteur ou un fond neutre.<sup>8</sup>

Contrairement au portrait peint, le portrait documentaire ne se présente pas dans le statisme d'une toile, mais bien dans un mode d'action. Il est ainsi possible d'exposer les caractéristiques propres à la personnalité de l'artiste vivant, soit sa démarche, ses gestes, ses réactions et même sa voix. Le cinéma offre alors un portrait d'autant plus détaillé que le permet la peinture ou la photographie. Bien que tentant de présenter l'artiste sous sa *vraie* nature, de par la présence même de celui-ci dans le film, le documentariste participe aussi à une certaine fabrication de l'artiste en héros. Le fait d'organiser un discours cinématographique autour de la vie d'un artiste investit inévitablement celle-ci d'une valeur dramatique. L'artiste devient un personnage qui voit sa vie racontée par différents intervenants. Celle-ci doit alors être assez pertinente pour devenir le prétexte d'un film. De plus, la diffusion du documentaire met évidemment en valeur l'artiste et son œuvre aux yeux d'un large public. Cette valorisation de l'artiste par le biais du film est instaurée par le réalisateur. Le fait de réaliser un documentaire sur tel artiste plutôt qu'un autre est évidemment engendré par les intérêts du cinéaste. Pourquoi faire un film sur un artiste si ce n'est pas pour faire valoir ce qui nous passionne ou nous intrigue? Le documentariste débute alors un travail de recherche qui lui permettra de faire connaître une particularité du travail de l'artiste qu'il a lui-même choisi. Jean-Jacques Rousseau dira aux portraitistes de son époque : « Vous aurez beau vouloir me peindre, vous ne peindrez jamais que vous.<sup>9</sup> » En fait, comme la réalisation d'un portrait est en elle-même une œuvre de création, le portraitiste transmet l'idée qu'il se fait du modèle, que ce soit de façon affirmée ou dissimulée. Par contre, question d'éthique, à quel point est-il permis de faire acte de création dans cette mise en représentation de la figure d'un artiste vivant ?

---

<sup>8</sup> Sorlin, *Persona, Du portrait en peinture*, p. 87.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Rousseau cité par Pierre Sorlin dans *Persona, Du portrait en peinture*, p. 119.

Le travail de recherche et de réalisation ne peut s'effectuer de la même façon lorsque celui-ci porte sur un artiste toujours vivant ou un artiste décédé. Effectivement, le documentariste ne peut mettre de côté les opinions et intérêts de l'artiste à l'égard du film. Comme celui-ci sait qu'il est le sujet principal de l'œuvre, l'artiste participe au tournage tout en ayant des attentes face à ce qui sera dit sur lui. Tout comme un modèle devant un peintre, l'artiste-sujet s'expose à la demande du réalisateur tout en comprenant l'enjeu d'affirmation de soi qui lui est offerte.

Poser, fût-ce pour une simple photographie, implique qu'on se plie aux exigences ou aux hésitations de quelqu'un, qu'on autorise un autre à décider selon quel angle et dans quel cadre on apparaîtra sous son meilleur jour – ou peut-être, il faudra bien poser la question, sous son plus mauvais angle, en fait dans la pose et l'environnement qui conviennent le mieux au portraitiste.<sup>10</sup>

Effectivement, toute personne filmée est au fait de l'influence que ces images auront sur le regard du spectateur. Le sujet tentera ainsi de livrer une image qui sera représentative de ce qu'il veut laisser percevoir de sa personnalité. Même le théoricien Roland Barthes ne saurait éviter cette attitude narcissique lorsque lui-même devient la cible d'un appareil photographique.

Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de «poser», je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir [...]<sup>11</sup>

Comme l'artiste ne peut avoir le contrôle du film, lui-même n'étant pas le réalisateur, une certaine crainte peut naître de cette prise en otage de son image. Une relation de confiance doit donc s'établir entre le documentariste et le sujet. Comme le réalisateur est lui-même

---

<sup>10</sup> Sorlin, *Persona, Du portrait en peinture*, p. 60.

<sup>11</sup> Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 25.

l'initiateur et le dépositaire de cette interprétation de la vie de son modèle, il se doit de composer avec les refus ou les attentes du protagoniste. Le portrait naît alors inévitablement de cette rencontre entre deux artistes, qui, chacun à leur façon, veulent présenter une image du sujet qui leur tient à cœur.



## DEUXIÈME PARTIE

## CHAPITRE I

### *BARBEAU, LIBRE COMME L'ART* DE MANON BARBEAU

Soit deux ans après avoir donné corps au documentaire *Les enfants de Refus Global*, Manon Barbeau se lança dans la création d'un portrait de son père, l'artiste Marcel Barbeau. Signataire du Refus Global, cet artiste représente une figure importante de l'histoire de l'art québécois. L'œuvre de Marcel Barbeau suscite dès lors l'intérêt d'un grand public. Une justification documentaire s'installe. Par contre, de par la construction du scénario et des choix esthétiques effectués, sujets que nous aborderons plus loin, on remarque que la problématique principale du film ne concerne pas tant la carrière du peintre. Effectivement, le travail de documentariste semble s'être effectué davantage vers une quête de la personnalité de l'artiste. En ayant choisi le titre *Barbeau, libre comme l'art*, la réalisatrice annonce que le film se veut être un portrait d'un artiste qui se dit *libre*. Pour ce faire, Manon Barbeau aura recours à différentes stratégies cinématographiques qui exposeront le caractère plutôt coloré de son père. *Barbeau, libre comme l'art* présente les caractéristiques typiques que l'on s'attend d'un documentaire. Tout d'abord, il s'articule autour de discours d'intervenants qui approfondissent le sujet en question de par leur propre expérience de proximité. Dans ce cas, la réalisatrice mise principalement sur la présence de Marcel Barbeau et de sa compagne, Ninon Gauthier. Ainsi, une série d'entrevues et de dialogues entre le couple Barbeau-Gauthier se déroule sur des images qui se veulent représentatives du sujet en question. Ces images sont évidemment des représentations fidèles de l'environnement dans lequel vit l'artiste. L'atelier, la maison et les lieux où l'artiste expose ses œuvres, deviennent donc le décor principal du film. De plus, lorsque les discours des intervenants portent sur la carrière et de l'œuvre du peintre, la réalisatrice a recours à des documents d'archives, tels que des photographies ou des vidéos d'époques. De plus, de nombreuses œuvres sont présentées ainsi que des images de Marcel Barbeau au travail, c'est-à-dire le pinceau à la main, transportant

ses toiles ou même lors des moments d'attente pour laisser le temps à l'huile de sécher. Ainsi, la réalisatrice aborde la figure de l'artiste d'une manière qui tente d'être fidèle et complète de sa façon de vivre sa vie de tous les jours.

Bien que Manon Barbeau se fait physiquement absente du film, c'est-à-dire qu'on ne la voit pas, on ne l'entend pas et elle n'est même pas nommée par les intervenants, sa présence en tant que réalisatrice se fait tout de même ressentir. Elle réalise un film imprégné d'un regard inévitablement subjectif sur le personnage qu'est Marcel Barbeau. De par le fait qu'elle est la fille du peintre, elle pût être témoin de scènes auxquelles seule une personne proche du sujet peut avoir accès. Une certaine relation d'intimité se crée entre les intervenants et l'équipe de tournage qui se fait ressentir tout au long du film. Des scènes de vie quotidienne sont présentées et permettent de mieux cerner l'attitude de l'artiste avec son entourage et environnement. Avec le souci de présenter l'artiste sous tous ses angles, la documentariste choisit ses scènes de sorte à créer un dynamisme autour du personnage, dynamisme sans aucun doute influencé par son propre regard porté sur son père. Manon Barbeau a donc recréé un tableau représentatif de ce que peut être la vie de Marcel Barbeau, avec ses hauts et ses bas. Ainsi, nous observerons comment le film, de par son contenu informatif et sa composition visuelle et sonore, devient une métaphore de la personnalité du peintre.

### 1.1 Le récit

Contrairement à de nombreux films documentaires portant sur un artiste, la réalisatrice ne s'est pas restreinte à une simple mise en situation temporelle et linéaire de la vie et de la carrière du peintre. Le fil conducteur du film est plutôt établi selon les différents thèmes abordés exclusivement par l'artiste ou par sa compagne. Ainsi, Manon Barbeau mise sur une organisation aléatoire de différents sujets et de séquences visuelles. Effectivement, en observant la structure des grands thèmes discutés, on remarque plusieurs allers-retours entre les scènes selon ce que racontent les protagonistes. Comme le schéma l'indique

(voir tabl. 1.1, p. 30), le documentaire de Manon Barbeau se déroule selon un croisement de différentes scènes représentant les lieux caractéristiques de la vie quotidienne de l'artiste, soit ses ateliers, les expositions, sa maison et des paysages de villes ou de campagnes. Aussi, la réalisatrice privilégie des scènes représentant la vie du couple lui-même. Une promenade à bicyclette dans les sentiers d'un parc, une balade sur le bord de l'eau ou même un de leurs nombreux pique-niques font partie des moments représentatifs de la complicité présente entre les deux protagonistes. Manon Barbeau inclut de courtes scènes d'apparence banale, comme lorsque Ninon Gauthier peigne les cheveux de l'artiste (voir tabl. 1.1, scène 5.1) ou lorsqu'ils discutent de ce que celui-ci portera pour la performance (voir tabl. 1.1, scène 9.2), afin de bien présenter la quotidienneté dans leur relation. De plus, le film n'est pas limité à la seule mise en valeur du caractère harmonieux de cette union. Effectivement, les moments de tensions entre les deux protagonistes dont la caméra a été témoin n'ont pas été évacués du montage final. Par exemple, la scène où Marcel Barbeau et Ninon Gauthier préparent des boîtes et racontent qu'ils se feront un petit jardin à Paris, est traversée par une séquence de désaccord (voir tabl. 1.1, scène 4). Bien qu'étant sous l'œil de la caméra, le peintre n'hésite pas à élever la voix pour répondre à Ninon : « J'en veux pas de ça! Viens pas m'emmerder avec ton maudit plastique de merde! J'en veux pas! ». Manon Barbeau a su comment dévoiler des moments d'intimité malgré l'envergure des dispositions cinématographiques engendrée par la production d'un film. Même s'il ne respecte pas le déroulement des événements dans le temps réel, le documentaire présente une rythmique qui entre parfaitement dans la problématique du film, soit la monstration de la personnalité de Marcel Barbeau.

## 1.2 L'image

Tout d'abord, un choix dans la captation des images a dû être effectué afin que le film présente des séquences visuelles pertinentes selon les propos véhiculés. Pour ne pas étirer les entretiens en longueur, Manon Barbeau organise les scènes de sorte que celles-ci soient constamment traversées par différentes images d'ambiance. Ainsi, elle a recours à plusieurs inserts qui viennent soit appuyer les propos de l'intervenant ou tout simplement cibler et dynamiser les petits gestes de l'artiste. Par exemple, des gros plans de pinceau s'introduisent

**Tableau 1.1<sup>1</sup>**  
Structure du scénario du film *Barbeau, libre comme l'art*

Lieux filmés	Action et thèmes abordés
1. Chez Marcel Barbeau	1.1 Ouverture d'une lettre par Marcel Barbeau 1.2 Préparation de boîtes de déménagement
2. Exposition <sup>2</sup> de Marcel Barbeau	2.1 Sa propre définition de l'art abstrait 2.2 Commentaires d'enfants sur les œuvres
3. Dans son atelier	3.1 Ce qu'il rêvait d'être lorsqu'il était jeune
4. Retour chez Marcel Barbeau, le déménagement	4.1 Ce qui les attend à Paris, en particulier son nouvel atelier
5. Exposition organisée par Ninon Gauthier	5.1 Gauthier parle de sa rencontre avec Barbeau
6. Exposition de Marcel Barbeau au Musée Cataraqui	6.1 Le départ de sa carrière 6.2 Son enfance et l'absence de son père
7. Dans un autre atelier	7.1 Sa méthode de travail 7.2 Préjugés sur les peintres
8. Dans un parc	8.1 Son horaire de travail 8.2 Ninon Gauthier parle de son métier 8.3 Les déménagements et pique-niques 8.4 Improvisations sonores de Marcel Barbeau
9. À Paris	9.1 La curiosité et l'intérêt du peintre pour les événements artistiques en public 9.2 Préparation d'une performance en extérieur 9.3 Son intérêt pour la danse
10. Exposition d'œuvres des années 80	10.1 La musique comme inspiration
11. Retour à son atelier	11.1 Les différents ateliers occupés
12. Paysages urbains	12.1 Son intérêt pour les grandes villes
13. Marcel Barbeau dans son atelier	13.1 L'influence des ciels de Saint-Irénée sur la peinture de Marcel Barbeau 13.2 La période de dépression pour le peintre 13.3 Comment il voit la vie et l'univers 13.4 Ce que l'on a reproché aux œuvres de Marcel Barbeau et leur caractère ludique
14. La danse de Jocelyne Montpetit	14.1 Le respect des artistes d'expérience
15. Retour à son atelier	15.1 Propos sur son âge, la jeunesse et sur le métier de peintre
16. Paysage au bord de l'eau	16.1 Conclusion de Ninon Gauthier sur la personnalité insaisissable de Marcel Barbeau 16.2 Ce qu'il pense de la mort

<sup>1</sup> Pour faciliter la compréhension des différents thèmes abordés, j'ai ressorti les grands sujets discutés selon leur ordre d'apparition et de lieux filmés. Quelques détails ont été évacués de ce schéma dû à son envergure déjà considérable.

<sup>2</sup> Les lieux filmés ne sont pas nommés dans le film à l'exception de l'exposition au Musée Cataraqui (no 6).

au cœur d'une séquence de travail et même des flashes rapides de plusieurs œuvres s'entremêlent aux images de nuages sur lesquels la voix de Ninon spécifie l'importance des ciels dans l'œuvre du peintre. En plus de filmer des images où les protagonistes se donnent à différentes occupations, la réalisatrice capte une panoplie d'images fixes qui offrent un regard contemplatif aux lieux filmés. Des petits détails du décor environnant, tels que la balustrade du bateau ou l'ouverture de la porte de son atelier offrant une vue sur le bord de la rive, ajoutent au document une certaine poésie visuelle. Ainsi, la réalisatrice mise davantage sur la composition esthétique de l'image plutôt que sur l'information véhiculée. Par contre, en vue de la réalisation d'un documentaire, Manon Barbeau inclut aussi des images qui peuvent souligner le discours de l'intervenant de façon à favoriser la transmission du propos. Par exemple, lorsque Marcel Barbeau explique sa méthode de travail, la réalisatrice a recours à une reconstitution des différentes étapes franchies par le peintre pour aboutir à l'œuvre finale (*voir* tabl. 1.1, scène 7.1). Sur une image fixe de l'atelier où est placée l'immense toile, des petites images de journaux s'imbriquent dans les espaces que le peintre leur avait réservés pour ensuite effectuer le même mouvement de rotation et s'effacer en laissant place à la peinture. Cette démonstration est alors présente de par le fait qu'elle semblait inévitable pour la bonne compréhension du spectateur.

Dans son documentaire, Manon Barbeau adopte différentes distances entre les protagonistes et la caméra. En général, l'échelle des plans est assez variée. Comme l'artiste est montré dans différents lieux et différentes positions, il peut ainsi être présenté parfois en plan d'ensemble, c'est-à-dire de la tête aux pieds, et parfois par des gros plans venant encadrer le visage ou le haut du corps. En majorité, les plans d'ensemble sont utilisés pour les scènes extérieures où Ninon se fait elle aussi présente et lorsque Marcel Barbeau peint ou déambule dans une salle d'exposition. Pour ce qui est des entrevues ou des conversations entre les deux protagonistes, la caméra, qui ne se retrouve pas toujours sur trépied, favorise des gros plans des visages créant ainsi un rapport plus intimiste entre les spectateurs et les intervenants. Pour certaines scènes, telles que celles retraçant des moments de la vie quotidienne, l'utilisation de la caméra épaulée est privilégiée. Effectivement, comme on peut l'observer dans la séquence de l'ouverture de la lettre ou celle de la préparation des boîtes, le maintien de la caméra permet à son manipulateur de s'inclure lui-même dans l'action en

suivant soit les mouvements des intervenants ou le va-et-vient du dialogue. Le caméraman doit donc se positionner lui-même dans l'espace filmique. Bien qu'il ne soit pas à l'intérieur même de l'image filmée, puisque c'est lui qui la contrôle, il lui est possible de se mouvoir aléatoirement dans tout l'espace environnant. Il pourra ainsi suivre les mouvements des intervenants ou même ceux des objets se retrouvant hors cadre. La caméra favorise donc une mise en représentation de l'espace et des distances. Elle peut se libérer de la prise de vue fixe et perspectiviste, utilisée pour représenter la profondeur d'un espace, de par le fait même qu'elle peut se mouvoir à l'intérieur de celui-ci. De plus, par un jeu de montage, le cinéaste peut présenter une multiplicité de points de vue et de relations possibles entre les objets dans l'espace. Ainsi, le cinéma est un support visuel qui offre une perception dynamique du sens de l'espace et des distances vécues à la fois par les protagonistes et l'équipe de tournage.

Le montage quant à lui est aussi un moyen important pour la transmission d'un message au cœur d'un film documentaire. Prenons comme exemple la séquence d'ouverture de *Barbeau, libre comme l'art*. Tout d'abord, le documentaire s'ouvre sur une scène extérieure où deux personnes traversent le cadrage en transportant une toile. La prise de vue suggère une facture humoristique par le fait que nous ne voyons pas les personnes qui défilent devant la caméra, mais seulement une immense toile sous laquelle des pieds cheminent. De courte durée, cette scène sera alors perturbée par le vent qui force les porteurs à reprendre prise sur leur toile pour ensuite continuer leur chemin. À ce moment, on entend Marcel Barbeau dire : « Oup, le vent se lève. » Souvent considéré comme étant l'indice d'une tempête à venir, le vent annonce en quelque sorte l'élément déclencheur du film. La phrase de Barbeau devient elle-même une métaphore de la colère du peintre qui commence à se faire ressentir et qui éclatera comme une tempête à la scène suivante. Celle-ci, s'ouvrant sur un silence, laisse alors place à un mystère. Marcel Barbeau, accompagné de Ninon Gauthier, ouvre une lettre qu'il vient de prendre de son casier postal. Non seulement par l'intervention de la compagne de l'artiste lui disant qu'elle préférerait l'ouvrir elle-même, la scène met en valeur l'importance de la lettre uniquement par ce silence. Celui-ci sera ensuite brisé par le peintre lui-même qui se choquera et claquera la porte de son casier postal. Un défilement rapide d'une série d'œuvres surgit alors et se termine sur l'ouverture de l'autre scène. Tout au long du film, ce jeu de montage est réutilisé et fait appel à toutes sortes d'évocations.

Effectivement, par ce va-et-vient entre des sentiments rieurs et des sentiments de colère, les évocations sonores et visuelles font allusion, sous forme de métaphore, au caractère imprévisible de Marcel Barbeau.

### 1.3 La bande sonore

Le travail de la bande sonore s'effectue dans le film *Barbeau, libre comme l'art*, d'une manière très particulière. Tout d'abord, Manon Barbeau n'utilise pas la traditionnelle voix *off* à titre de narration documentaire. Effectivement, le film se déroule sans qu'un narrateur vienne expliquer les différentes facettes du sujet en question. Ce rôle est alors attribué aux principaux intervenants du film, soit l'artiste et sa conjointe. Cette absence de commentaire d'une personne extérieure au couple accentue l'idée que la caméra se retrouve directement au cœur de leur vie quotidienne. Le spectateur en vient même à oublier qu'une équipe de tournage doit bel et bien être sur place. Certaines phrases dites par les intervenants seront alors mises en valeur par le travail de la bande sonore et deviendront elles-mêmes le fil conducteur du film. Exprimées parfois à l'improviste ou de façon bien anodine, ces interventions seront mises en relation avec d'autres images ou d'autres paroles et prendront alors l'aspect d'une métaphore. Par exemple, en plein cœur de la scène où Marcel Barbeau défend son art avec une expression de rage, on le verra devant une de ses toiles en train de proclamer un extrait du Refus Global. De par le plan rapproché qui, de plus, est fermé à l'arrière-plan par la présence d'une toile, le spectateur semble se retrouver au cœur d'un espace clos. Par contre, la voix utilisée par Marcel Barbeau semble s'adresser à un vaste public. Ainsi, de par le léger effet d'écho et par le style de la proclamation, le spectateur comprend qu'il s'agit de la lecture d'un manifeste même si celle-ci n'est pas présentée sur une image de foule. Effectivement, l'intensité de la voix est représentative de l'intention derrière le discours. Cette courte déclaration se termine non sans raison sur la phrase «L'homme est imprévisible!<sup>3</sup>» pour ensuite revenir à la scène précédente où maintenant

---

<sup>3</sup> Extrait du Refus Global proclamé par Marcel Barbeau dans *Barbeau, libre comme l'art*, 1 min 14 s.



l'homme s'est calmé et laisse paraître une tristesse dans son visage. Cette tristesse est alors accentuée par un cadrage rapproché de sa figure et de celle de sa compagne qui le console. On remarque alors que ce jeu de montage métaphorique est utilisé non seulement dans le déroulement du film, mais aussi pour la conclusion (*voir* tabl. 1.1, scène 16.1). C'est alors que Ninon s'exprime sur la personnalité du peintre.

Marcel, c'est un être insaisissable. C'est un feu follet. C'est quelqu'un qui change constamment en restant toujours lui-même. Marcel, c'est une petite flamme qui s'allume soudainement. Qui peut s'éteindre aussi. Et puis, avec les années, c'est quelqu'un qui a atteint une certaine sagesse qui, donc, peut me calmer. Ça peut paraître étrange pour quelqu'un qui a eu autant de sautes d'humeur, mais c'est aussi quelqu'un qui aujourd'hui est serein et plein de paix et de joie profonde.

Amenées sur des images de bord de l'eau, ces paroles seront ensuite suivies par une phrase de Ninon, captée lors d'un autre moment, disant : « Non, mais regarde! Il y a le ciel qui est bleu. Ça durera pas. Y va falloir pique-niquer. ». Ajoutée à la description précédente, cette intervention joue dans le même ordre métaphorique que la phrase « Oup, le vent se lève. » dite par l'artiste lui-même dès le début du film. Ainsi, l'image fixe du paysage deviendra alors de plus en plus sombre pour se terminer dans la noirceur totale, venant ainsi accentuer l'idée que les journées ensoleillées, ou de gaieté, ne dureront pas éternellement et qu'il faut donc en profiter.

Élaborée par le compositeur Robert Marcel Lepage, la musique se présente davantage comme un ensemble d'interventions sonores plutôt qu'une composition mélodique et structurée. Ainsi, les instruments ne semblent pas suivre un rythme équilibré, mais donne plutôt l'impression d'une articulation désordonnée. Les batterie, violon, trombone, flûte, saxophone, clarinette et même des appeaux interviennent dans l'environnement sonore du film comme une accumulation de sons parfois discordants. Ils viennent alors accentuer les moments d'intensité et les changements de scènes. Reprenons comme exemple l'ouverture du film. La scène du transport de la toile est soutenue par une improvisation vocale de Marcel Barbeau, apparentée à la sonorité d'un rire, et par des chants d'oiseaux. Des sons de flûtes viennent appuyer la voix de l'artiste signalant que le vent se lève et une intervention de

batterie au rythme irrégulier suivra afin d'amorcer le changement de scène. La deuxième scène s'ouvre sur un silence qui laisse planer le mystère de la lettre que Marcel Barbeau est en train de lire. Puis, un son grinçant se fait entendre pour annoncer la colère de l'artiste qui quittera le lieu de tournage en claquant la porte de sa boîte aux lettres. La batterie intervient en un roulement irrégulier de façon à accentuer le sentiment subit de colère et d'emportement. Dès lors, le spectateur doit s'éveiller à des stimuli sonores contrastants qui reviennent à plusieurs reprises au cours du documentaire. Aussi, la bande sonore est marquée par les improvisations de Marcel Barbeau qui rappellent la poésie de Claude Gauvreau. Celles-ci, ressemblant à une combinaison de marmonnements et de fredonnements sans mots audibles, donnent un ton ludique à la musique. Elles sont constamment reprises lors des changements de scènes ou même parfois entre les phrases dites par les intervenants. Ainsi, pour contrer la lourdeur des entretiens, non seulement la musique est utilisée comme facteur de rythme, mais aussi certains sons ambiants comme de l'eau, des klaxons, des rires ou le son d'un ruban adhésif qui est déroulé. Le documentaire présente donc un univers sonore et visuel composé de mille et uns rebondissements.

#### 1.4 Le portrait de l'artiste

On remarque alors que la construction même du film est directement reliée au portrait que Manon Barbeau tente de reproduire sur grand écran. Comme Marcel Barbeau se fait très présent dans le film, il est inévitable de se dire qu'il eut son mot à dire sur la finalité du film. Comme ce médium est un bon moyen de communication face à un grand public, il est certain que la diffusion d'un documentaire sur sa propre personne enrichit en quelque sorte la reconnaissance de l'homme en tant qu'artiste important de l'histoire. Jusqu'à quel point est-il venu diriger sa propre image transmise par le film de Manon Barbeau ? Nous ne le saurons sans aucun doute jamais. Par contre, malgré l'omniprésence du peintre lors du tournage, Manon Barbeau a su créer un film bien personnel. Bien que celle-ci ne se fasse pas voir dans le film, sa présence *subjective* à l'intérieur de celui-ci se fait inévitablement ressentir. Les évocations métaphoriques du caractère imprévisible de Marcel Barbeau s'affichent dès lors comme étant une position critique venant de la réalisatrice à l'égard du peintre.

Effectivement, alors que certains documentaristes éviteront de présenter leur sujet dans des positions qui peuvent lui être, disons, désavantageuses, Manon Barbeau pour sa part n'hésite pas à présenter un portrait de son père qui offre plusieurs côtés de sa personnalité. Ce choix cinématographique visant à présenter différentes facettes du tempérament de l'artiste dévoile en quelque sorte l'image que la réalisatrice se fait elle-même de celui-ci, ou même, l'image à laquelle elle veut nous faire croire.

## CHAPITRE II

### *À LA RECHERCHE DE LOUIS ARCHAMBAULT DE WERNER VOLKMER*

Pendant une période de sept années consécutives, Werner Volkmer a réalisé un surprenant film documentaire sur le sculpteur Louis Archambault. Âgé de 84 ans lors de la parution du film en 1999, cet artiste québécois était pratiquement oublié par le milieu de l'art. De renommée internationale de par ses œuvres produites entre 1940 et 1970, Louis Archambault s'est retranché de la vie culturelle montréalaise durant sa vieillesse. Le réalisateur Werner Volkmer n'hésite pas à aborder cette situation à l'intérieur même de son film : « Quand je parle de mon sujet de film, personne ne sait jamais qui est Louis Archambault. [...] Quand je parle aux gens du milieu, on s'étonne toujours que Louis Archambault soit encore vivant.<sup>1</sup> » Le titre *À la recherche de Louis Archambault* représente alors très bien la problématique choisie par Volkmer afin de parler de ce sculpteur. Loin de s'en tenir à une esthétique documentaire qui viserait la simple reconstitution des différentes étapes de la carrière de l'artiste, le réalisateur n'a pas hésité à introduire son propre questionnement à l'égard de Louis Archambault. Ses réflexions sont représentées par la voix narratrice qui se fait omniprésente tout au long du film. Dès l'ouverture du documentaire, le spectateur connaît le point de vue du réalisateur face à son sujet et comprend l'essence du film.

Ce n'est pas sa vie professionnelle qui a attisé ma curiosité. [...] Devant mon objectif, j'observais un vieillard courtisé par la mélancolie. [...] Pourquoi sa vieillesse était-elle si triste? Est-ce toujours le sort de ceux qui vivent très longtemps? Moi, qui n'ai ni carrière florissante, ni famille, ni enfants, j'ai tremblé pour ma propre vieillesse.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Werner Volkmer dans *À la recherche de Louis Archambault*, scène no 3.1 (voir tabl. 2.1, p. 40).

<sup>2</sup> *Ibid.*, scène no 1.1.

Le réalisateur positionne d'emblée le spectateur dans une appréhension très spécifique du document. Il se questionne sur la vieillesse, la reconnaissance et l'oubli, ainsi que sur la façade plutôt austère et froide attribuée à Louis Archambault. Comme la réflexion de Volkmer est le moteur de création de ce film, le réalisateur introduit non seulement son discours, mais sa présence physique. On le voit donc préparer l'entrevue, monter le film devant son ordinateur et même effectuer la recherche nécessaire pour approfondir sa connaissance du sujet. Tout le travail de documentariste est présenté à l'intérieur même du film. Les documents d'archives, les photographies et articles de revues et journaux sont filmés sous de multiples angles et reviendront à plusieurs reprises dans le film de sorte à valider les propos avancés par le narrateur, Louis Archambault ou les autres intervenants. Ces derniers ont été choisis selon leur apport à l'artiste. Ami d'enfance, directeur de musée ou même élève de l'artiste, interviennent dans le film de façon à aider le réalisateur à mieux connaître son sujet et à enrichir les informations sur l'artiste. Par contre, la plus grande place est occupée par Archambault et Volkmer. On découvre leur relation de complicité et on entre d'une façon intimiste dans l'univers du vieillard par le regard du réalisateur. Ainsi, on imagine toujours Volkmer derrière la caméra en train d'épier la vie solitaire de l'artiste. La maison, son terrain, son atelier deviennent les lieux privilégiés pour représenter Louis Archambault.

Contrairement à bien des documentaires, *À la recherche de Louis Archambault* de Werner Volkmer ne tente pas de présenter un regard objectif sur le sujet choisi. Comme on a pu le remarquer, le réalisateur pose sa subjectivité au cœur même de la problématique du film. La voix narratrice situe constamment le spectateur face à l'attitude de Volkmer envers Archambault par l'utilisation de phrases comme celles-ci : « Mais qui est Louis Archambault? Je n'ai pas cessé de me poser la question.<sup>3</sup> », « Pourquoi suis-je le témoin...<sup>4</sup> », « Je veux trouver une clé, comprendre l'objet de ma curiosité.<sup>5</sup> ». On remarque alors que la

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, scène no 3.1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, scène no 4.3.

<sup>5</sup> *Ibid.*, scène no 4.4.

problématique du film porte davantage sur les questions provoquées par les rencontres entre Louis Archambault et Werner Volkmer plutôt que sur le sculpteur lui-même. Le tournage même du film s'est effectué en ce sens où le réalisateur, sans trop savoir quelle problématique précise il allait choisir, a rencontré pendant des années l'artiste à tous les dimanches et captait ici et là des moments qui attiraient sa curiosité.

## 2.1 Le récit

Puisque le documentaire *À la recherche de Louis Archambault* ne se veut pas une reconstitution de la vie de l'artiste, sous quel angle le réalisateur doit-il construire son récit afin qu'il soit pertinent? L'évolution de la réflexion du réalisateur au cours des nombreuses années qui ont marqué le tournage du film peut être difficile à reproduire en tant que fil conducteur. Werner Volkmer a donc présenté son questionnement sur la personnalité de Louis Archambault en rapport avec des événements de la vie de celui-ci d'une façon qui ne se veut pas linéaire. La parole du réalisateur se fait omniprésente et se veut représentative de ce qu'il a voulu faire. Les entrevues, quant à elles, sont divisées en séquences de sorte à faire ressortir au cours de celles-ci un sujet important. Tous ces sujets peuvent sembler présenter une structure narrative plutôt désordonnée (*voir* tabl. 2.1). Par contre, il n'en est pas ainsi lors de l'écoute du film. Le narrateur effectue le fil conducteur entre chacun de ces thèmes d'une manière si naturelle que le spectateur semble vraiment assister au développement d'une réflexion. Le texte, écrit par Ariane Émond, présente les sentiments vécus par le réalisateur par des paroles d'une sensibilité touchante. Ainsi, on découvre un réalisateur à la fois intrigué et touché par le personnage de Louis Archambault. Comme un psychologue, Volkmer tente de comprendre l'attitude de l'artiste et quels ont été les événements qui l'ont provoqué. La narration est alors constamment ponctuée de questionnements qui tentent d'être résolus dans les scènes suivantes. L'entrevue de Jacques de Tonnancour (*voir* tabl. 2.1, scène 12.1) n'échappe pas à cette intention de par le fait qu'elle répond au questionnement du réalisateur posé tout juste au début de la séquence, soit : « Comment était-il [Louis Archambault] autrefois ? ». Bien que de nombreux intervenants viennent enrichir le propos du film par leur témoignage, c'est celui d'Archambault qui dévoile tout le mystère que Volkmer tente

**Tableau 2.1**  
Structure du scénario du film *À la recherche de Louis Archambault*

Lieux filmés	Action et thèmes abordés
1. Chez Louis Archambault	1.1 Volkmer parle de sa rencontre avec Louis Archambault. 1.2 Le réalisateur installe le micro et la caméra. 1.3 Volkmer aborde la distance qui le sépare de Montréal.
2. La cour extérieure de la maison de l'artiste	2.1 Des hommes installent une sculpture. 2.2 Volkmer aborde la carrière d'Archambault.
3. Lieu indéterminé (li. ind.)	3.1 Volkmer se questionne sur la personnalité de l'artiste. 3.2 La caméra balaie des revues d'art.
4. L'atelier de Louis Archambault	4.1 Des photographies défilent sur l'image de l'atelier. 4.2 Archambault parle de sa conjointe et de sa reconnaissance en tant qu'artiste. 4.3 Volkmer et l'artiste regardent des photos. 4.4 Volkmer se demande quel est l'objet de sa curiosité.
5. Au Musée des Beaux-Arts de Montréal	5.1 Le réalisateur cherche dans les archives. 5.2 Volkmer parle des expositions du sculpteur.
6. Entrevue avec Henri Barras (li. ind.)	6.1 Barras parle des premières sculptures d'Archambault.
7. Un entrepôt d'Ottawa	7.1 Histoire de l'abandon de ses sculptures dans un entrepôt. 7.2 Volkmer visite cet entrepôt.
8. Le lieu de travail de Werner Volkmer	8.1 Questionnements sur le personnage d'Archambault. 8.2 Le réalisateur travaille au montage de l'entrevue.
9. Exposition de Louis Archambault au Musée du Québec	9.1 Des gens viennent parler à Louis Archambault. 9.2 L'artiste, en entrevue chez lui, parle de sa timidité. 9.3 Entrevue avec Guy Robert qui aborde ce personnage. 9.4 Retour au vernissage.
10. Entrevue avec Gilles Derome (li. ind.)	10.1 L'élève d'Archambault parle des œuvres de celui-ci.
11. Atelier de Louis Archambault	11.1 Le sculpteur travaille dans son atelier. 11.2 Narration sur l'atelier et la maison dans le passé.
12. Entrevue avec Jacques de Tonnancour (li. ind.)	12.1 Tonnancour parle de leur rencontre et de la personnalité d'Archambault.
13. Lieux indéterminés	13.1 Le sculpteur parle de Marielle, sa conjointe. 13.2 Guy Robert parle de ce couple. 13.3 Tonnancour aborde l'importance de Marielle.
14. Lieux indéterminés	14.1 Volkmer questionne l'acte de création, le destin d'une vie, la vieillesse et le côté misanthrope de l'artiste.
15. La maison d'enfance de Louis Archambault	15.1 Tonnancour parle des parents d'Archambault. 15.2 Le sculpteur parle revisite son ancienne maison.
16. Un atelier de fonderie et d'orfèvrerie	16.1 Volkmer se questionne sur la signification des œuvres. 16.2 Tonnancour parle des œuvres géométriques du sculpteur.
17. Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM)	17.1 Installation de ses œuvres au MBAM. 17.2 Barras aborde l'importance de la précision chez l'artiste.
18. Chez Louis Archambault	18.1 Ce que les œuvres d'Archambault représentent pour lui. 18.2 Louis Archambault parle de la mort. 18.3 Conclusion des réflexions de Werner Volkmer.

d'élucider. L'entrevue principale du peintre revient, tout comme la narration, à plusieurs reprises dans le film de façon à ce que les scènes soient agrémentées d'une réflexion personnelle de l'artiste. Le réalisateur a dû établir un lien de confiance avec Archambault avant de pouvoir capter ce témoignage intime devant la caméra.

En fait, l'entrevue qui apparaît dans le film a été réalisée après le reste du tournage. Je suis retourné le voir, je collaborais avec Ariane Émond, qui m'a aidé à rédiger la narration, et nous l'avons donc rejoint pour l'entretien une fois qu'était tombée cette carapace protectrice qui à l'origine avait été si dure à percer. Il était confiant, je lui avais montré ce que je faisais et l'avais averti : ceci n'est pas un film sur ton art, c'est un film sur toi et moi.<sup>6</sup>

Le récit cinématographique se développe alors autour de deux discours principaux, soit l'analyse de la vie de l'artiste par Archambault lui-même et le questionnement de Volkmer. La problématique du film est donc clairement exposée par les témoignages omniprésents, mais elle est aussi soulignée par un montage visuel et sonore construit par le cinéaste.

## 2.2 L'image

Les images privilégiées par le réalisateur sont représentatives de ce que ce dernier tente de faire ressortir du propos du film. Ainsi, en quête de Louis Archambault, Volkmer insère de nombreux plans où l'on voit le vieillard seul dans son atelier ou sa maison. De plus, il effectue des ralentis sur l'image de façon à faire ressortir d'une façon plutôt poétique la solitude de l'homme. Ainsi, un ralenti sur le regard de Archambault alors qu'il est seul peut très bien accentuer un sentiment de tristesse qui n'était pas nécessairement présent lors de la captation de cette image. Les ralentis, ainsi que les gros plans et l'utilisation du noir et blanc ajoute une ambiance dramatique importante au film. Effectivement, l'entrevue principale avec Louis Archambault, qui revient à de nombreuses reprises dans le documentaire, est

---

<sup>6</sup> Werner Volkmer, extrait de l'entrevue accordée en vue de ce projet de maîtrise, en 2006. Traduction de l'anglais au français effectuée par Sébastien Roldan.



marquée par cette stratégie cinématographique qu'est l'utilisation du gros plan et du noir et blanc. Le fait que le spectateur ne se retrouve pas devant une image complète du corps d'Archambault, mais bien devant son visage, met l'accent sur ce qu'il dit et sur l'émotion qu'il transmet. Le regard prend alors toute la place de l'écran et laisse place à une certaine intrusion dans les sentiments du protagoniste. De plus, alors que les images présentant le sculpteur de plein pied ou accompagné d'autres personnes sont en couleur, l'utilisation du noir et blanc pour son entrevue attire un autre type d'attention sur celle-ci. Pouvant être plus dramatique, l'absence de couleur cerne le moment d'intimité avec l'artiste et lui donne un caractère unique aux côtés des entrevues des autres intervenants. Ces procédés reviennent aussi à d'autres moments du film, mais toujours en vue d'une focalisation sur les sentiments de Louis Archambault. Ainsi, lors du vernissage (*voir* tabl. 2.1, scène 9.4) de l'exposition au Musée du Québec, alors que Volkmer ressent un malaise s'installer dans le visage du sculpteur, un ralenti et un passage de la couleur au noir et blanc s'effectuent au même moment. Le réalisateur a donc choisi de mettre l'accent sur cette émotion plutôt que de cerner les discussions qui se déroulaient autour d'Archambault.

Pour supporter la poésie du texte d'Ariane Émond, Volkmer a opté pour une poétique visuelle. L'utilisation de fondus enchaînés et de superpositions d'images participe alors à cette idée. Effectivement, en jouant sur une possible transparence de l'image, le réalisateur peut imbriquer des contenus visuels différents dans un mode de liaison. Ainsi, des photographies de la famille de Louis Archambault défilent sur une séquence de lui-même seul dans son atelier et tournant le dos à la caméra de façon à accentuer l'idée de nostalgie et de solitude amenée par le texte de la narration. « L'endroit a du résonner des cris de ses trois enfants, des pas de sa femme. Il y avait peut-être de la musique dans l'air. Mariette est décédée, les enfants ont quitté la maison depuis longtemps.<sup>7</sup> » Cette façon de présenter les photographies par des jeux de transparence et de fondus enchaînés est utilisée à plusieurs reprises dans le film. Ainsi, Volkmer peut se permettre de présenter de nombreuses images différentes dans un court laps de temps afin de bien appuyer la voix narrative et faciliter la

---

<sup>7</sup> Werner Volkmer, *À la recherche de Louis Archambault*, scène no 11.2.

compréhension de son récit. De plus, comme l'idée même du documentaire est de transmettre des images tirées du réel, il se produit donc toute sorte de stratégies pour nous faire oublier que c'est une construction du réel. Au-delà de la simple description visuelle de ce qui est entendu, Volkmer procède aussi à des juxtapositions d'images qui provoquent en quelque sorte un double sens chez le regardant. Prenons pour exemple la fin de la scène no 12.1. Le montage présente un portrait en noir et blanc de Louis Archambault et effectue des allers-retours sur celui-ci et sur l'image de Jacques de Tonnancour en entrevue. La photographie de Louis Archambault n'est plus pour le spectateur un simple portrait de l'artiste, mais bien une démonstration de sa personnalité. Tout d'abord, l'échelle des plans, soit le gros plan dans cet exemple-ci, collabore aussi à une préhension du sujet, de ce que le réalisateur tente de mettre en évidence tout au long de son film. Effectivement, les deux visages comblent tout l'écran et provoquent une impression d'intimité avec les personnages. La proximité avec les détails du visage et des expressions facilite la préhension de la personnalité de quelqu'un, comme si l'on tentait de s'introduire non seulement dans sa vie, mais dans sa tête. Alors que Louis Archambault ne sourit pas, son ami termine son discours par un sourire taquin mis en évidence par un ralenti de l'image. L'un semble être un homme froid et l'autre semble être sympathique. N'est-ce pas là une représentation des divergences de personnalités abordées par Jacques de Tonnancour dans son entrevue ? Werner Volkmer travailla donc tout son film dans une perspective non seulement descriptive de ce qu'il a vu et entendu, mais aussi fortement métaphorique.

### 2.3 La bande sonore

L'univers intimiste de Louis Archambault a été mis en valeur par le réalisateur non seulement par ce qui en est dit ou ce qu'il est montré, mais aussi par l'ambiance sonore imposée au film. La musique, composée par Robert Marcel Lepage, joue un rôle très important dans la mise en représentation d'un portrait dirigé de l'artiste. Effectivement, Lepage traita la musique de manière à ce qu'elle vienne appuyer directement l'émotion que le réalisateur tente de mettre de l'avant. Ainsi, une instrumentation composée de violoncelle et d'un piano a été choisie pour créer une musique nostalgique. Celle-ci est alors utilisée lors

des scènes où l'on voit Louis Archambault, sa maison, les photographies de son passé, etc. Douce et profonde, elle donne l'impression de pénétrer le regard perdu du vieillard. De plus, pour bien imprégner l'univers du sculpteur de cette ambiance mélancolique, Robert Marcel Lepage a choisi d'utiliser une tout autre musique pour représenter la réalité extérieure, soit le monde que « [...] Louis a quitté depuis longtemps.<sup>8</sup> » Ainsi, sur les images de la ville de Montréal, de la salle d'archives du Musée des beaux-arts ou de l'entrepôt d'Ottawa une musique plus *industrielle*, composée de sons discordants et de vrombissements, provoque une sensation de malaise. Effectivement, elle se fait présente lorsque la voix narratrice parle des divergences entre le milieu de l'art et la vie solitaire de Louis Archambault. Un conflit est installé et représenté par cette composition sonore particulière. Pour garder de la force aux sentiments provoqués par la musique, celle-ci ne se fait pas présente tout au long du film. Pour certaines scènes, telles que celle de l'installation de la sculpture ou du vernissage de l'exposition, Volkmer a préféré conserver les sons ambiants. De plus, la musique fut évacuée lors des entrevues avec les différents intervenants et même parfois avec Archambault. Comme pour garder l'attention sur ce qui est dit, la voix devient la seule source sonore de la scène. Par contre, la musique fait certaines apparitions, en particulier lorsque l'intervenant parle du passé de Louis Archambault. La voix calme de Jacques de Tonnancour, qui raconte les années de jeunesse passées avec son vieil ami, est accompagnée d'une musique douce qui se fait présente sur la majorité des plans (*voir* tabl. 2.1, scène 12.1). La fluidité de son rythme appuie la mouvance des plans comme la cadence d'une valse appuie les pas des danseurs. Ainsi soutenue par l'ambiance sonore, la caméra balaie l'espace de gauche à droite, fait avancer et reculer les images, de sorte à ce que le spectateur appréhende la fluidité des transitions. De plus, lorsque la musique fait son apparition et que la voix narratrice étale ses réflexions, le spectateur semble pénétrer dans un univers privilégié, soit celui de la relation entre Volkmer et Archambault.

Pour représenter cette relation, le réalisateur a choisi d'engager un acteur pour interpréter le texte d'Ariane Émond. Bien que ce dernier utilise le *je* de façon à faire croire que c'est Volkmer lui-même qui parle, le réalisateur a préféré laisser la lecture au comédien Guy

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, scène no 1.3.

Nadon. Ce choix, qui peut paraître être à l'encontre de la problématique du film, soit représenter les réflexions du cinéaste, s'effectue cependant en faveur du résultat cinématographique. Effectivement, comme Volkmer est né en Allemagne et s'exprime mieux en anglais qu'en français, la poésie du texte n'aurait pu être aussi bien mise en valeur par le réalisateur. De plus, la voix grave et posée de Guy Nadon ne fait qu'ajouter encore plus d'émotion à l'ensemble du film.

#### 2.4 Le portrait de l'artiste

Ancrée par mille et une réflexions sur une possible mise en représentation de Louis Archambault, le film de Werner Volkmer propose un portrait pourtant bien défini de l'artiste. Bien que le réalisateur présente les multiples questions qu'il s'est posées tant au niveau de la personnalité que de la carrière de Louis Archambault, Volkmer finit tout de même par signer un portrait qui lui est bien personnel. Si lui-même ne s'était pas tant questionné sur tout ce qui entoure la vieillesse, la reconnaissance d'un artiste et l'oubli de ce dernier, le cinéaste aurait-il construit un portrait aussi mélancolique du sculpteur ? Cela aurait sans doute été bien différent. Alors que Louis Archambault pensait que Werner Volkmer préparait un film sur sa carrière, ce dernier travailla plutôt un questionnement important inspiré par les rencontres entre les deux hommes. Bien que le résultat du film soit bien différent de ce à quoi s'attendait le sculpteur, le réalisateur fit en sorte que le conflit soit évité.

C'est toujours un choc pour quiconque se voit après une longue période de tournage et d'attentes cumulées. On veut savoir de quoi ça a l'air, mais le choc peut être mortel! [...] Mais à la fin du film, il a dit : « C'est vrai. » Il a admis la « critique » ou, pour le dire autrement, l'analyse de son comportement que propose le film.<sup>9</sup>

En s'introduisant physiquement dans le film et en y présentant ses propres peurs et questionnements, Volkmer se positionne au même niveau que son sujet. Ce n'est donc plus un regard extérieur qui observe un sujet, mais bien un homme qui s'interroge suite à une

---

<sup>9</sup> Werner Volkmer, extrait de l'entrevue accordée en vue de ce projet de maîtrise, en 2006. Traduction de l'anglais au français effectuée par Sébastien Roldan.

relation de complicité. Bien que le film se penche davantage sur les réflexions de ce réalisateur, caméraman, producteur et monteur, Volkmer construit inévitablement un portrait de l'artiste selon sa propre vision de celui-ci. Il ne s'empêche donc pas d'introduire des commentaires tels que : « À mes yeux, son deuil n'est pas fini.<sup>10</sup> » Une subjectivité imposée, mais totalement avouée s'inscrit alors dans ce documentaire sur Louis Archambault.

---

<sup>10</sup> Werner Volkmer, *À la recherche de Louis Archambault*, scène no 2.2.

### CHAPITRE III

#### *PELLAN D'ANDRÉ GLADU*

En 1986, André Gladu réalisa un documentaire sur le peintre québécois Alfred Pellan qu'il dédia à son père, Paul Gladu. Critique d'art, ce dernier avait bien connu l'artiste et il défendit son art dès le début de sa carrière. Alors qu'André Gladu était enfant, il eut la chance de résider dans la demeure de Pellan lorsque celui-ci était à Paris. Ce rapport de proximité avec l'artiste ainsi que la possibilité de le filmer de son vivant ont joué un rôle important dans la réalisation de ce projet.

Ça a surgi naturellement ce besoin de faire un film sur Pellan. [...] Mais tu sais, ça procède donc à la fois d'un souvenir personnel de jeunesse, d'un intérêt pour la peinture et les artistes québécois, parce que j'ai fait l'École des Beaux-Arts aussi. Donc, j'étais en mesure d'apprécier ce que fait Pellan et ce qu'il vaut.<sup>1</sup>

Contrairement à son film sur Marc-Aurèle Fortin, il a été possible pour André Gladu de filmer l'artiste et de le faire parler sur différents sujets pertinents pour le documentaire. Il capte alors des images de Pellan dans son atelier, lieu de prédilection pour représenter la vie d'un artiste. De plus, il a la chance d'avoir accès à de nombreux documents d'archives que l'artiste conservait depuis longtemps, soit des photographies et des vidéos d'époques. L'aspect documentaire s'impose alors naturellement en vue de la création du film. Dans la perspective de retracer la vie d'Alfred Pellan, ces documents, ainsi que d'autres trouvés dans différents musées, bibliothèques ou centres de documentations, deviennent des éléments

---

<sup>1</sup> André Gladu, extrait de l'entrevue accordée en vue de ce projet de maîtrise en 2006.

importants pour une mise en situation fidèle des événements représentatifs de son vécu. Effectivement, en plus de donner au film un caractère plus historique, ils valident les différentes informations véhiculées et permettent une diversité d'images qui accompagnent les entrevues et les rendent plus captivantes. La pertinence de ce documentaire s'effectue aussi dans le choix des intervenants présentés. Plutôt nombreux, ceux-ci représentent différentes étapes de la vie de Pellán, telles que ses études à l'École des Beaux-Arts de Québec, son arrivée à Paris, son travail d'enseignant à Montréal ou même son apport général au développement de l'art québécois.

André Gladu adopte une approche qui se veut être éloignée de sa propre personne. Bien que la question de la subjectivité du réalisateur ne soit pas mise en question par le réalisateur, tout à fait conscient du rôle primordial qu'il occupe dans cette constitution du portrait de l'artiste, il tente tout de même de se faire absent du film. Bien que sa voix se fasse présente durant les entrevues, André Gladu n'est point nommé, ne parle pas au *je*, pose des questions directes sans engendrer de discussions et n'est pas montré devant la caméra. Il laisse alors toute la place à l'artiste et aux intervenants de sorte que leurs discours deviennent le fil conducteur du film ainsi que la principale source d'informations. Alors que le film suit une logique qui convient parfaitement aux attentes établies face à un documentaire dit objectif, André Gladu y introduit des scènes qui le font basculer vers un autre genre cinématographique, soit le film historique. Pour reconstituer un événement important de la vie d'Alfred Pellán, le réalisateur dirige des acteurs qui recréent la scène de la rébellion de Pellán et de ses élèves à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1945. Gladu a choisi de tourner cette scène à l'intérieur même de l'édifice de l'ancienne École des Beaux-Arts pour authentifier le caractère historique de cette reconstitution. Ainsi, le lieu demeure véridique bien qu'il fut filmé près de quarante années plus tard.

### 3.1 Le récit

Comme André Gladu a choisi de couvrir pratiquement toute la carrière et même la vie d'Alfred Pellán, une organisation des différentes périodes couvertes doit donc se faire avec attention afin de ne pas perdre le spectateur dans un surplus d'informations. La structure du

film *Pellán* est alors construite d'une manière qui se veut logique et compréhensible. Bien qu'il introduise son film avec la reconstitution d'un moment marquant de l'enseignement d'Alfred Pellán à l'École des Beaux-Arts en 1945, le réalisateur adopte par la suite une chronologie qui suit le véritable déroulement des événements importants de la carrière du peintre. Comme le démontre bien le tableau 3.1 (voir p. 50), la structure du film *Pellán* est organisée selon une élaboration de grands thèmes qui représentent assez fidèlement le déroulement de la carrière du peintre, depuis son début jusqu'au jour de la réalisation du film. Le choix de ces thèmes ne s'est pas effectué sans connaissances du sujet et sans une recherche importante autour de l'artiste. Effectivement, bien que la présence de l'artiste lors de la réalisation du film fut d'une importance et d'un intérêt capital, André Gladu n'a pas construit son film seulement sur ce que Pellán allait divulguer. Comme on peut l'entendre dans le film, le réalisateur pose des questions aux intervenants de façon à les diriger sur les sujets qu'il juge importants à couvrir. Parfois, il souhaite préciser ce qui fut dit et à d'autres moments, il ramène l'entrevue sur un point précis du sujet de façon à en faire ressortir davantage d'informations. Par exemple, lorsque Jean Chauffrey parle du caractère plutôt *agité* de Pellán, André Gladu demande : « Qu'est-ce que vous voulez dire ? » (voir tabl. 3.1, scène 5.2). En posant cette question, le réalisateur réussit à préciser ce que l'intervenant disait d'une façon qui n'était pas très claire. Le spectateur apprend alors que l'artiste avait un tempérament plutôt bagarreur et que les soirées passées en sa compagnie étaient très animées. Ainsi, dans sa quête d'une mise en représentation de la vie de l'artiste, Gladu réussit à diriger les entrevues de sorte à constituer un portrait plus complet de celui-ci. De plus, avec de nombreux allers-retours entre les discours des différents protagonistes et celui d'Alfred Pellán, le réalisateur en vient à souligner des liens complémentaires dans ce qui fut dit. La situation racontée est alors dépeinte sous plusieurs angles. Bien que les entrevues aient été enregistrées indépendamment les unes des autres, une discussion semble s'établir et ajoute un certain caractère d'intimité entre les protagonistes. Ils ont bel et bien vécu ces moments et semblent d'accord avec ce qui est raconté par les autres intervenants.

Le film se déroule donc principalement sur des scènes d'entrevues entrecoupées par des documents d'archives, de photographies, de vidéos ou d'œuvres de l'artiste. Très peu de séquences ont été filmées en dehors du traditionnel cadre de l'entretien documentaire. Une



**Tableau 3.1**  
Structure du scénario du film *Pellan*

Lieux filmés	Action et thèmes abordés
1. Atelier d'Alfred Pellan	1.1 Long plan sur l'artiste qui entre, ouvre les rideaux et s'installe à la table.
2. Exposition de fin d'année, École des Beaux-Arts de Montréal, juin 1945	2.1 Reconstitution de la confrontation entre Maillard, Pellan et ses élèves à l'École des Beaux-Arts par des acteurs.
3. Atelier d'Alfred Pellan	3.1 Le peintre parle de son enfance. 3.2 Il explique comment il a découvert la peinture.
4. Aller-retour entre l'entrevue d'Omer Parent (li.ind.) et celle de Pellan dans son atelier	4.1 Omer Parent parle de sa rencontre avec Alfred Pellan. 4.2 Pellan parle du moment où il fréquentait l'École des Beaux-Arts.
5. Nombreux allers-retours entre l'entrevue de Pellan au Québec et de d'autres intervenants en France.	5.1 Pellan et Parent parlent de leur séjour à Paris. 5.2 Jean Chauffrey parle du professeur Lucien Simon. 5.3 Robert Devoucoux et Jean Barluet parlent de leurs soirées en compagnie de Pellan et de son travail de peintre. 5.4 Bernard Dorival parle du groupe <i>Forces Nouvelles</i> . 5.5 Entrevue avec Maurice Renard. Il parle de l'art de Pellan.
6. Atelier d'Alfred Pellan	6.1 Pellan parle de sa déception de revenir au Québec.
7. Aller-retour entre l'entrevue de Pellan et celle de Margaret et Philip Surrey (li. ind.)	7.1 Le peintre explique le déroulement de l'exposition au Musée du Québec. 7.2 Margaret et Philip Surrey parlent de cette exposition.
8. Aller-retour entre l'entrevue de Pellan et celle de Jacques de Tonnacour (li. ind.)	8.1 Pellan parle de sa première exposition à Montréal. 8.2 Tonnancour aborde les réactions face aux œuvres de Pellan.
9. Aller-retour entre l'entrevue de François-Marc Gagnon (li.ind.) et celle de Pellan	9.1 Gagnon dépeint la situation de l'art au Québec. 9.2 Alfred Pellan parle de l'exposition qu'il fit chez lui.
10. Nombreux allers-retours entre Pellan, les entrevues de d'autres intervenants (li. ind.) et de la scène de fiction à l'École des Beaux-Arts de Montréal.	10.1 Pellan parle de son poste d'enseignant aux beaux-arts. 10.2 Entrevue avec Jean Benoît et Mimi Parent. Ils parlent de l'enseignement qui s'y faisait avant l'arrivée de Pellan. 10.3 Denyse Delrue parle de l'enseignement de Pellan. 10.4 Pellan aborde la censure faite par le directeur. 10.5 Retour de la scène reconstituée. Maillard montre les œuvres jugées choquantes à Monseigneur Valois.
11. Nombreux allers-retours entre Pellan et les entrevues de d'autres intervenants (li. ind.)	11.1 Jacques de Tonnancour parle de <i>Prisme d'yeux</i> . 11.2 François-Marc Gagnon parle du bouleversement dans le milieu de l'art au Québec. 11.3 Pellan parle de son exposition au Musée national d'art moderne de Paris. 11.4 Bernard Dorival commente l'art de Pellan à cette époque. 11.5 Pellan aborde l'importance du soutien de Madeleine, sa conjointe. 11.6 Gagnon parle de l'art québécois de la fin des années 50. 11.7 Le peintre explique ce qu'est pour lui la peinture. 11.8 Long plan de Pellan qui sort de son atelier.

des plus importantes de celles-ci est sans aucun doute la scène de reconstitution qui apporte une nouvelle dynamique au déroulement des entrevues. Effectivement, on assiste à un changement de rythme dans le montage, une apparition de nouveaux protagonistes, un déplacement du lieu de tournage et une forme de discours qui diffère de la formule de l'entretien. Par contre, la présence de cette scène au cœur du documentaire ne se fait pas uniquement dans le sens d'une dynamisation. Le côté fictionnel joue un rôle important dans la mise en représentation de la vie d'Alfred Pellan. « Il revient à la fiction de traiter la part énorme de l'invisible, de l'hypothétique, de l'anticipation, mais aussi du passé : sans acteurs, il ne peut y avoir de reconstitution historique.<sup>2</sup> » Cette citation de Guy Gauthier représente bien le besoin qui s'est installé lors de la réalisation du film *Pellan*. En reconstituant cette scène grâce à des acteurs, André Gladu souligne l'importance de la rébellion dans l'histoire du peintre. Cet événement n'est donc plus simplement raconté par les intervenants, mais il se déroule devant les yeux du spectateur et lui donne une idée plus précise de comment il a été vécu. De plus, André Gladu l'utilise comme introduction de son film, avant même que Pellan lui-même débute son entrevue. Cette entrée au film place alors le spectateur face au caractère plutôt contestataire de Pellan, face à son intérêt pour un renouvellement de l'art québécois et face à l'importante controverse qu'il provoqua lors de son retour au pays. Gladu choisit alors d'introduire son personnage selon ce qui lui semble être le plus représentatif d'Alfred Pellan, pour ensuite revenir sur son enfance, ses études et sa carrière dans une structure plus temporelle et linéaire.

### 3.2 L'image

Visuellement, la scène reconstituée présente un traitement cinématographique qui diffère évidemment de celui utilisé pour les entrevues. Construite de façon à bien introduire le spectateur au cœur même de celle-ci, la séquence est représentative des stratégies

---

<sup>2</sup> Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 6.

cinématographiques propres au film de fiction. Ainsi, en filmant plusieurs personnages, en utilisant une échelle de plans plutôt variée ou même en créant des allers-retours entre le champ et le hors-champ, le réalisateur tente de recréer le déroulement des événements sous un regard globalisant. En plus de représenter la spatialité du lieu tel qu'il devait être dans la réalité, le montage permet alors au spectateur de se positionner à différents endroits. Ainsi, il peut être dans un coin de l'exposition et observer la scène d'une façon plutôt éloignée ou être aux côtés de Pellan et regarder les mêmes personnes que lui. En l'introduisant ainsi au cœur même de l'action, il est plus facile de lui faire croire en la reconstitution. Le spectateur oublie en quelque sorte que les personnages se déplacent devant une équipe de tournage. La notion de croyance est alors stimulée au profit de cette mise en scène jugée incontournable de par sa simple intégration au film.

De l'autre côté, du fait que les entrevues se font omniprésentes dans le déroulement du film, le traitement visuel de celles-ci devient très important. Elles se doivent d'être intéressantes à la fois dans leur composition et dans la façon dont elles sont montées afin de bien garder l'attention du spectateur. Ainsi, Gladu a choisi de dissocier visuellement l'entrevue d'Alfred Pellan de celles des autres intervenants. Alors que le peintre se retrouve dans un espace précis, soit son atelier, les autres protagonistes discutent devant un simple fond noir qui ne peut révéler à quel endroit ils se trouvent. En plus de focaliser l'attention principalement sur les intervenants et de les mettre tous en quelque sorte sur le même piédestal, ce décor permet d'homogénéiser le déroulement du documentaire. Effectivement, de par le nombre important d'entrevues présentées, l'absence d'une désignation des différents lieux filmés permet à Gladu de réduire un certain nombre d'informations visuelles qui auraient pu alourdir le film. Il mise alors principalement sur les espaces occupés uniquement par Pellan. On retrouve donc une réduction des décors pour une mise en valeur des lieux représentatifs de la vie de l'artiste. D'autres techniques ont été utilisées afin d'uniformiser les séquences d'entretiens. Par exemple, l'échelle des plans choisie pour les entrevues est sensiblement la même pour tous les intervenants. Un plan rapproché des protagonistes, soit coupé au niveau des épaules pour les entrevues en solo et au niveau de la taille pour celles présentant deux intervenants, permet de présenter une image qui est à la limite de l'intimité et de l'impersonnel. Il permet de capter les mouvements du corps en général tout en étant assez

près de l'expression faciale divulguée. Bien que l'on retrouve certains rapprochements ou déplacements de la caméra lors de ces entrevues, on remarque qu'il y a une plus grande diversité dans la prise de vue lorsqu'Alfred Pellan est filmé. Effectivement, la caméra peut facilement passer d'un plan d'ensemble du peintre à sa table de travail à un gros plan de son visage ou même de ses mains en train de dessiner. L'image présentée semble alors mieux cerner l'émotion véhiculée au moment de l'entretien, propose une image plus intime de l'artiste et focalise l'attention du spectateur sur sa gestualité. « Le gros plan donne une impression tactile, sensuelle des choses.<sup>3</sup> » Effectivement, de par l'utilisation de cette stratégie cinématographique, le spectateur peut alors observer davantage la matière, que ce soit la peau vieillissante de l'artiste ou le matériel qu'il utilise pour son œuvre. De plus, en filmant le peintre sous différents angles, le réalisateur propose une vision plus globale du corps de l'artiste, donc un portrait plus complet.

Bien que n'étant point extravagant, le montage du film Pellan s'est effectué d'une façon très intéressante. Puisque le documentaire se déroule sur une série d'entrevues d'envergure considérable, de nombreux éléments visuels extérieurs à celles-ci ont été introduits dans le film. Effectivement, comme les discours des intervenants se font forts pertinents et souvent riches d'informations, le réalisateur a inséré des images qui accompagnent le propos et viennent imprégner la scène d'un certain rythme. Prenons pour exemple la scène no 9.1 (*voir* tabl. 3.2, p.54), soit celle où l'historien François-Marc Gagnon dépeint la situation de l'art au Québec. En utilisant plusieurs images d'archives et en les introduisant au cœur même des entrevues, André Gladu ajoute à son documentaire plusieurs qualités cinématographiques. Tout d'abord, il réussit à focaliser l'attention sur ce qui est dit en créant un rythme intéressant dans la séquence. Alors que la présentation d'une série d'entrevues peut facilement paraître lourde lorsqu'elle remplit un film d'une durée de soixante-dix minutes, l'ajout d'images pertinentes dans un cycle temporel cadencé et harmonieux permet de garder l'attention du spectateur. De plus, ce type de montage permet de dépeindre les informations véhiculées d'une manière archivistique. Ainsi, l'intérêt documentaire du spectateur est stimulé et

---

<sup>3</sup> Mitry, *La sémiologie en question*, p. 78.

**Tableau 3.2**  
Description de la scène no 9.1 du film *Pellan*

Discours de François-Marc Gagnon	Images présentées au même moment
<i>Vous aviez, chez les peintres, chez les artistes, enfin, chez les écrivains, un peu partout, tout d'un coup cette prise de conscience d'une contradiction entre l'idéologie dominante, qui est celle de la politique du temps, qui est celle de l'Église : « Faut conserver nos bonnes vieilles valeurs, faut rester attachés au passé, ce qui définit vraiment le Québec, ses racines rurales, etc.... » D'une part, cette idéologie qui est prêchée, qui est l'idéologie dominante, et d'autre part, les faits, l'urbanisation du Québec, la transformation, vois-tu, tout le mouvement des campagnes vers les villes, l'industrie de guerre, qui s'installe parce qu'on va avoir la guerre, tout ça.</i>	François-Marc Gagnon parle devant la caméra.
	(Séries de vidéos d'époques) - Plan général d'une ville.
	- Un repas familial. Les gens se lèvent pour prier.
	- Un homme laboure un champ.
	- Un homme ensemence un champ.
	- Images d'une ville, des tramways et des voitures.
	- Des soldats débarquent d'un bateau.

appliqué. Gladu vient en quelque sorte prouver ce qui est dit par la présentation de documents authentiques appartenant au passé. Contrairement à Werner Volkmer, André Gladu n'utilise pratiquement pas de fondu enchaîné pour lier ses images et séquences. Un montage simple, mais efficace est utilisé pour bien transmettre les informations. Bien que les coupes franches soient privilégiées entre les plans, un enchaînement important s'effectue tout de même entre eux et ceci grâce au montage sonore.

### 3.3 La bande sonore

Le travail de la bande sonore s'effectue chez Gladu d'une façon qui se veut efficace et précise. Sans tomber dans un surplus d'informations sonores, de musiques trop présentes ou de sons ambiants exagérés, il mise plutôt sur une sobriété qui met en valeur les principales sources d'informations, soit les entrevues. Effectivement, comme celles-ci ont été enregistrées dans un endroit fermé, il y eut évacuation de toute source sonore extérieure à l'entretien. Outre la présence de la voix d'André Gladu posant certaines questions, les scènes

ne sont perturbées par aucun autre son que les voix des intervenants. On retrouve ici un moyen efficace pour ne pas déranger le spectateur et pour garder son attention sur ce qui est dit. Par contre, en portant bien attention, l'on remarque que Gladu insère parfois de légers sons ambiants qui semblent accompagner les documents d'archives. Par exemple, dans la scène n° 3.1, des sons de trains et d'oiseaux accompagnent les photographies et les vidéos représentant son père en tant que mécanicien pour le Canadien Pacifique. Bien que la voix de Pellan se fasse toujours présente, celle-ci ne se trouve point perturbée par la présence de cet arrière-plan sonore. Au contraire, celui-ci ajoute un peu plus de vérité à ce qui est dit. Sans se présenter comme des scènes de reconstitution, puisque les documents présentés sont tirés directement de la réalité, l'ajout de sons ambiants agit au même titre que l'utilisation de la fiction au cœur du documentaire. Effectivement, Gladu ne joue pas ici sur « [...] la part énorme de l'invisible [...] »<sup>4</sup> tel que mentionné précédemment, mais plutôt sur la part de l'inaudible. Une mise en scène sonore des photographies ou de ce qui est raconté stimule l'imagination du regardant et facilite ainsi l'assimilation des informations. Le spectateur peut alors très bien s'imaginer l'ambiance qui régnait autour de Pellan.

Un élément important du montage sonore est, comme il fut mentionné précédemment, la façon dont Gladu enchaîne les différentes scènes. Bien que les plans soient constamment coupés d'une manière franche, c'est-à-dire sans fondu quelconque qui relie les images, un enchaînement fluide s'effectue tout de même grâce au travail de la bande son. Effectivement, on remarque que les voix du plan suivant celui qui est présenté se font entendre avant même que leur source soit visible. Non seulement, elles ne sont pas visualisées, mais ne se présentent pas dans l'espace où se situent la caméra et les protagonistes. Les voix ne font donc même pas partie du hors-champ de l'image montrée, mais plutôt d'un espace non représenté, du moins pour le moment. Ainsi, l'intervention d'une voix *off* annonce en quelque sorte la fin du plan regardé et donne une idée de ce qui sera vu par la suite. De cette manière, alors qu'Alfred Pellan est assis à sa table de travail et ouvre son porte-documents, le

---

<sup>4</sup> Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, p. 6.

spectateur discerne des voix sans savoir de quelles sources elles proviennent<sup>5</sup>. Faisant leur apparition par une légère augmentation de leur intensité, les voix attirent l'attention du spectateur avant de le confronter à la scène reconstituée où Alfred Pellan est incarné par un acteur. Le montage diminue alors les contrastes sonores présents entre deux scènes différentes et provoque une appréhension du spectateur face à ce qui lui sera montré ou qui lui sera dit dans la séquence suivante.

Lors de changements majeurs dans le sujet traité, Gladu opte pour une transition simple favorisant le silence. Ainsi, alors que l'intervenant a terminé de parler d'un point précis, le réalisateur laisse quelques instants libres de toutes paroles. Alors, qu'habituellement les discours s'enchaînent dans un rythme régulier, celui-ci est alors brisé afin de bien faire comprendre au spectateur que le sujet traité sera différent. À quelques reprises, une musique, bien que peu présente, est introduite afin d'effectuer elle aussi une transition intéressante entre deux sujets distincts. Par exemple, alors que Jacques de Tonnancour termine son discours sur *Prisme d'yeux*, une courte partition de violon se fait entendre (voir tabl. 3.1, scène 11.1). Ayant à peine 7 notes et ne durant que 3 secondes, celle-ci ne se présente pas en tant que mélodie, mais plutôt comme son transitoire. Le violon se trouve à être le seul instrument de musique présent dans le film. Joué par Claude Hamel et composé par Ginette Bellavance, l'air de musique s'effectue à chaque apparition d'une manière constamment similaire. Un son soudain, plus perturbant qu'harmonieux, intervient de façon à créer une ambiance sonore plutôt qu'une musicalité. De plus, la musique est utilisée de manière à mettre en valeur certains gestes ou certaines paroles dites. Par exemple, la scène d'introduction est celle où la musique se fait le plus présente. Suivant les gestes de l'artiste dans cet assez long plan séquence, elle accentue les mouvements d'ouverture des rideaux en suivant un rythme similaire. Utilisée afin d'ouvrir le film, cette accentuation du geste de l'artiste symbolise en quelque sorte l'ouverture sur la fenêtre, sur la vie de l'artiste qui sera présentée aux spectateurs.

---

<sup>5</sup> Voir le passage entre la scène no 1.1 et la scène no 2.1.



### 3.4 Le portrait de l'artiste

Le documentaire d'André Gladu se présente donc comme un film typique de ce que l'on s'attend d'une biographie. Retraçant la vie d'Alfred Pellan de sa naissance au moment où fut réalisé le film, le réalisateur tente d'offrir au spectateur une compréhension globale à la fois de la personnalité de l'artiste et de ce qu'il a été en tant que peintre au Québec. De par la présence de documents d'archives, de commentaires diversifiés par de nombreux intervenants et par la présence même de l'artiste, le film présente des allures objectives qui respectent la nature même d'un documentaire. Par contre, il est évident qu'André Gladu n'a pu éviter d'imposer à son document la vision que lui-même avait de cet artiste. Effectivement, la passion qui anima le réalisateur et le respect qu'il démontra à l'égard de la qualité du travail d'Alfred Pellan ne peut passer inaperçu au cœur du film. Il dirigea le propos des entrevues, amena les intervenants à parler de tel ou tel aspect de la vie du peintre de façon à bien mettre sur pellicule le portrait qu'il avait en tête. Même Pellan se fit prendre au jeu alors que Gladu lui demanda de parler de sa conjointe : « Je ne sais pas si c'est un petit hommage que je fais en ce moment, mais je devrais... je [ne] sais pas... Tu m'as pris au dépourvu! [rires] Mais tu sais la considération que j'ai pour elle.<sup>6</sup> » Effectivement, sachant à quel point Madeleine Pellan occupa une place importante dans la vie de l'artiste, Gladu a choisi d'introduire cet univers intimiste à son film. L'image d'un Pellan affectueux et respectueux se dessine alors au travers de son discours. La présence du réalisateur se fait donc particulièrement intéressante à ce niveau puisqu'elle joue un rôle important dans cette construction de deux espaces-temps. Effectivement, en pénétrant l'univers intime du peintre, Gladu joue le rôle de l'ami. On voit donc Pellan à la maison accompagné de sa conjointe, situation à laquelle seule une connaissance proche de l'artiste pourrait avoir accès. En deuxième lieu, le réalisateur joue aussi le rôle du documentariste, historien de l'art et biographe qui tente de figurer le personnage historique qu'est devenu Alfred Pellan. La présentation de l'univers de l'intimité est alors juxtaposée à des stratégies cinématographiques qui tentent de mettre en valeur l'homme public. Ainsi, comme mentionné précédemment, le simple fait d'avoir choisi

---

<sup>6</sup> Alfred Pellan dans *Pellan*, scène no 11.5.



précisément de reconstituer la scène de l'École des Beaux-Arts représente le besoin du réalisateur de montrer Alfred Pellan sous des allures de confiance en soi et de provocation. Loin d'être ici présentées comme des défauts, ces caractéristiques du personnage d'Alfred Pellan permettent à Gladu de positionner le spectateur face à un artiste qui a su prendre sa place sur la scène québécoise, en ne se laissant pas piler sur les pieds. Cet aspect de la vie de Pellan devient alors souligné par cette reconstitution et mis en valeur par le fait qu'elle devient l'introduction même du film. Gladu a donc choisi d'introduire Alfred Pellan sous la forme d'un certain héros, acclamé par ses étudiants. Une image qui fut sans doute réelle dans le passé, mais qui se retrouve valorisée dans cette construction du portrait d'Alfred Pellan.

## CONCLUSION

Les films sur l'art demeurent des témoins importants qui permettent de conserver au cœur de la mémoire collective d'une société le souvenir de personnalités qui se sont illustrées à une certaine époque. L'on tente ainsi de faire valoir un discours qui restitue l'artiste au cœur d'une problématique intéressante, comme sa place dans le milieu de l'art, l'intérêt suscité par sa production ou tout simplement sa personnalité, qui peut être parfois très colorée. Ces faits de la réalité sont alors sélectionnés et soulignés par le réalisateur, tandis que l'artiste-sujet devient le personnage principal d'un récit cinématographique qui tente pourtant de s'éloigner du film de fiction. Comment peut-on prétendre exhiber la réalité dans une pure objectivité alors que tout le dispositif cinématographique nécessite une manipulation, et ce, avant, pendant et après le tournage ? Ce questionnement étant à la base de la problématique de ce mémoire, il a ouvert la réflexion sur différentes facettes de la réalisation de films sur l'art, en particulier sur l'influence du réalisateur dans la construction d'un portrait de l'artiste. Tout d'abord, comme le cinéma résulte de l'action humaine, il ne peut se présenter sans la trace d'une quelconque intervention subjective. Bien que camouflée derrière toute sorte de subterfuges, la finalité de l'œuvre cinématographique dévoile tout le travail d'opération et de création du réalisateur et son équipe. Porteur de sens, le point de vue qui dirigea cet ouvrage se traduit dans le film par la divulgation plus ou moins consciente des choix opérés. Le regard du réalisateur, sa marque, sa présence, à la fois réels et figurés, s'exprime ainsi par différents procédés cinématographiques. Les analyses effectuées sur les films de Barbeau, Volkmer et Gladu ont alors permis d'observer les signatures des réalisateurs à l'intérieur même des documentaires en question. Ainsi, en faisant ressortir les différentes façons de travailler des cinéastes, nous avons pu mettre en évidence le rôle qu'occupe la subjectivité du réalisateur dans la transmission de la problématique du film. Il y a toujours un but, caché ou avoué, qui se fera différent d'un film à l'autre, même si ceux-ci portent sur le même artiste ou la même

œuvre. L'écriture cinématographique produit alors « des effets multiples débordant le seul point de vue documentaire : fiction, discours critique, évaluation subjective.<sup>1</sup> » On conçoit sans peine aujourd'hui le film documentaire comme œuvre de création, comme traitement créatif. Alain Fleischer, réalisateur du film *À la recherche de Christian B.*, disait lui-même : « Un film sur l'art doit être un film d'art.<sup>2</sup> » Bien que ce ne soit pas ici une opinion généralisée, la réalisation de films sur l'art peut difficilement éviter une attitude esthétique. Cette attitude peut parfois être controversée, en particulier lorsque le réalisateur intervient directement dans les œuvres de l'artiste par un jeu de montage (si nous pensons au film *Pellan... la femme désirée* de Pierre Houle où les personnages peints par l'artiste sont sortis du contexte de la toile pour être animés) ou lorsque l'artiste-sujet du film est décédé. Dans ce cas, l'artiste ne peut exprimer son opinion face à la mise en œuvre d'un portrait sur lui-même. Certains réalisateurs profiteront de cette latitude que leur offre l'absence du sujet pour faire valoir une opinion de celui-ci pouvant engendrer la controverse. Ces différentes prises de positions des réalisateurs et des théoriciens du cinéma sur l'implication du documentariste dans le traitement de son sujet, provoqua chez moi de nombreux questionnements débordant le contenu de ce mémoire. Effectivement, ces problématiques auraient pu être traitées dans cette recherche si le choix des films analysés avait été différent, mais aussi, d'autres voies au niveau de la réflexion auraient pu être abordées. Par exemple, les ouvrages de philosophie portant sur le thème de la subjectivité peuvent contredire le questionnement à la base de ce mémoire. Lorsque l'on se penche sur la nature même de ce qu'est la subjectivité, on se rend compte que la définition de celle-ci engendre de nombreuses controverses. En effet, certains philosophes remettent en question les notions d'objectivité et de subjectivité chez l'être humain. Quoi qu'il en soit, le présent ouvrage tente de démontrer que bien que ces deux clans semblent entrer en confrontation, une relation s'installe entre le désir chez les documentaristes d'un faire objectif et leur propre attitude face à la réalisation de leur documentaire.

---

<sup>1</sup> Dominique Paini, « Le film sur l'art », *Cahiers du cinéma*, no 411 (sept. 1988), p. 13.

<sup>2</sup> Alain Fleischer cité par Fanny Étienne dans *Films d'art - films sur l'art : le regard d'un cinéaste sur un artiste*, Harmattan, Paris, 2002, p. 10.

Comme je suis intéressée par la réalisation de films sur l'art, la mise en œuvre de mon documentaire m'a aidé à comprendre les enjeux d'une telle entreprise. Effectivement, en réalisant mon propre film, j'ai pu mettre en pratique les points importants découlant de mes analyses, tels que la construction d'un récit dédié à une œuvre documentaire, ainsi que la monstration des choix cinématographiques concernant les images et la bande sonore. Ayant recueilli des propos d'une envergure considérable, j'ai dû sélectionner les parties qui me semblaient les plus pertinentes en vue de ma recherche. Ainsi, les opinions de Werner Volkmer et d'André Gladu me permirent d'approfondir mon questionnement sur la subjectivité du cinéaste. Tout d'abord, le film aborde la motivation que portent les cinéastes face à la réalisation de films documentaires. Dès lors, on remarque que leurs intentions initiales ont joué un rôle dans la façon dont ils abordent leur sujet. La relation entre les cinéastes et les artistes-sujets est aussi abordée puisque celle-ci se fait déterminante en vue de la mise en évidence des thèmes choisis pour le film. De plus, on remarque que l'attitude esthétique de Volkmer est bien différente de celle de Gladu. Une partie du film porte justement sur cette divergence en comparant les discours des deux réalisateurs. Effectivement, alors qu'André Gladu parle de l'importance du travail d'équipe et du fait qu'il ne veut pas avoir à jouer le rôle du caméraman ou du monteur, Werner Volkmer, quant à lui, aborde le fait que la réalisation de ses films s'effectue comme un *One man show*. Cette comparaison entre les deux manières de faire des cinéastes se présente plutôt comme une démonstration d'une présence subjective dans la création cinématographique plutôt qu'une confrontation entre deux opinions. Pour ce faire, j'ai non seulement laissé une grande place aux discours des réalisateurs afin de bien faire comprendre leur opinion, mais je me suis introduit physiquement dans ce débat. Effectivement, alors que Gladu dit son opinion sur ce qu'il appelle l'homme-orchestre, on me voit à différents moments de la réalisation de mon documentaire. Ce qui dévoile ma propre méthode de travail. De plus, le film présente les nombreux questionnements qui ont dirigé sa réalisation. Ainsi, par la voix narrative qui représente mes réflexions, le spectateur est continuellement au fait de ce qui a motivé mes choix au niveau de la construction du scénario. L'intégration du débat dans le cadre des Rencontres internationales du documentaire de Montréal, ainsi que les entrevues effectuées avec les sculpteurs André Fournelle et Pierre Leblanc sont justifiées par l'explication de ma démarche qui se fait présente pendant tout le film. De plus, pour appuyer mes réflexions, j'ai

sélectionné des citations de théoriciens qui ont dirigé en quelque sorte la rédaction de mon mémoire et la réalisation du film. Ainsi, les citations viennent parfois introduire ou conclure une section du film en l'agrémentant d'une opinion qui est de très près reliée à la mienne. De par la création de ce film, j'ai pu à la fois réfléchir sur l'intégration de ma propre présence dans mon documentaire tout en analysant le travail de deux réalisateurs aux approches très différentes. L'opinion de ceux-ci face à leur expérience cinématographique, ainsi que leurs judicieux conseils, m'ont incitée à développer mes intentions en vue de la réalisation de mes propres films, mais surtout, à les assumer. L'objectivité recherchée et la subjectivité appliquée du documentariste sont alors mises en valeur en termes non plus de confrontation, mais bien d'interrelation.

## APPENDICE A

### DESCRIPTION SUCCINCTE DE MA PRODUCTION

Le documentaire qui accompagne ce mémoire traite des thèmes principaux abordés par cette recherche. Afin d'introduire le propos, soit la présence du réalisateur dans les films portant sur des artistes, un montage d'images rapide est présenté au début du film. Il commence alors avec une image de mon enfant qui joue avec ma caméra, suivi de moi-même qui nettoie la lentille, puis des œuvres d'art et des performances que j'ai filmées. Par la suite, la narration fait son apparition. Me représentant, cette voix narrative explique à la fois le projet de réalisation du film ainsi que les nombreux questionnements qui ont mené ma quête. Lors d'un débat sur la réalisation de documentaires portant sur des artistes, organisé par les Rencontres Internationales du documentaire de Montréal, les cinéastes Paule Baillargeon, Pierre Houle et Werner Volkmer expliquent pourquoi ils ont choisi de travailler sur ce thème. C'est alors que mon intérêt s'arrête sur le film *À la recherche de Louis Archambault* de Volkmer et que je décide de rencontrer le cinéaste. L'entrevue avec celui-ci est entamée et plusieurs sujets sont abordés. Il parle de ses motivations face à la réalisation de films documentaires, de sa rencontre avec Louis Archambault, ainsi que de ses choix au niveau du montage et de la bande sonore. Par la suite, j'aborde un autre film qui me sembla pertinent pour ma recherche, soit *Pellan* d'André Gladu. L'entrevue avec ce réalisateur se déroule d'une façon similaire à celle de Volkmer, de sorte que Gladu aborde lui aussi les principaux intérêts qui ont mené la réalisation de son documentaire. J'ai décidé d'introduire ensuite des passages où les réalisateurs abordent le même sujet. Ainsi, la question de la relation de confiance entre le réalisateur et son sujet, ainsi que les méthodes de travail choisies sont abordées dans une formule d'interrelation. Au travers celle-ci, je fais de courtes apparitions, à la fois par la narration et par des plans où l'on voit ma propre méthode de travail. Le film se conclut sur une séquence complètement différente. Afin de présenter un autre aspect de la constitution de portraits cinématographiques, j'ai choisi d'interroger deux sculpteurs, André Fournelle et Pierre Leblanc. Tout d'abord, ils abordent les différences que l'on retrouve dans les processus de création chez les artistes. Une comparaison entre le travail des réalisateurs et des artistes est alors effectuée. Par la suite, on retrouve les deux mêmes artistes, en compagnie des conservatrices Andrée Matte et Dominique Chalifoux, qui discutent à la sortie de la projection d'un film lors du Festival international du film sur l'art. Par la narration, ainsi que par des citations que j'ai introduites au montage, on se rend compte que le sujet abordé n'est point le film visionné comme tel, mais bien le travail de l'artiste qui y était présenté. On rejoint dès lors la citation de Guy Gauthier, utilisée comme conclusion, qui tente d'expliquer que le réalisme dans les documentaires se transmet bien lorsque la convention entourant la production cinématographique réussit à se faire oublier. Le titre même de mon documentaire, soit *La convention oubliée*, fait alors référence à cette idée qui est dominante dans ce projet de recherche. Malheureusement, Manon Barbeau, dont le film est analysé dans ce mémoire, a été contactée pour participer à cette production, mais ne s'est pas rendue disponible.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amengual, Barthélemy. « Du portrait selon la peinture, la photographie et le cinéma ». *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, no 473 (Juillet–Août 2000), p. 153-156.
- Ardenne, Paul. *Portraiturés : « Be kind to me »*. Éditions du Regard, Paris, 2003, p. 5-34.
- Aulagnier, Piera. « L'activité de représentation, ses objets et son but », *La violence de l'interprétation, du pictogramme à l'énoncé*. Paris, PUF, 1981, p. 25-43.
- Aumont, Jacques. « L'objet cinématographique et la chose filmique ». *CiNéMAS*, vol. 14, no 1 (Automne 2003), p. 179-203.
- Barral, Jacquie (dir. publ.). *Le portrait en abyme*. Aléas Editeur, Lyon, 2001, 115p.
- Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, Paris, 1980, 192 p.
- Bonitzer, Pascal. *Peinture et cinéma : décadrages*. Éditions de l'Étoile, Paris, 1985, 108 p.
- Bonitzer, Pascal (dir. publ.). *Vies d'artistes*. La Différence, Coll. Mobile matière, Paris, 1990, 254 p.
- Castant, Alexandre. *La photographie dans l'œil des passages*. Harmattan, Coll. Art en bref, Paris, 2004, 128 p.
- Delage, Christian et Vincent Guigueno. *L'historien et le film*. Gallimard, Coll. Folio/histoire, Paris, 2004, 362 p.
- Chevrefils Desbiolles, Yves (dir. publ.). *Le film sur l'art et ses frontières : actes du colloque*. Publications de l'Université de Provence, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1998, 227 p.
- Étienne, Fanny. *Films d'art - films sur l'art : le regard d'un cinéaste sur un artiste*. Harmattan, Paris, 2002, 174 p.

Gauthier, Guy, Simone Suchet et Philippe Pilard. *Le documentaire passe au direct*. VLB Éditeur, Coll. Champs de la culture, Montréal, 2003, 210 p.

Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Armand Colin, Paris, 2005, 351 p.

----- . *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*. Edilig, Paris, 1989, 206 p.

Kessler, Frank. « Les ciseaux oubliés ». *CiNéMAS*, vol.13, no 1-2 (automne 2002), p. 109-127.

Marsolais, Gilles. *Le film sur l'art, l'art et le cinéma ; fragments, passages : essai*. Triptyque, Montréal, 2005, 200 p.

Mitry, Jean. *La sémiologie en question*. Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, 275 p.

Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*. Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2000, 347 p.

Païni, Dominique. « Le film sur l'art ». *Cahiers du cinéma*, no 411 (sept. 1988), p. 13-14.

Pasolini, Pier Paolo. *L'expérience hérétique*. Ramsay, Paris, 1989, 158 p.

Paquin, Nycle. « (Encore) Les *qualia* : de la sculpture-installation aux images numériques de l'artiste québécoise Lise-Hélène Larin ». *VISIO*, vol. 9, no 1-2 (printemps-été 2004), p. 255-269.

----- . « Esthétique et sémiotique des arts visuels. Les principes d'une systématique ». *Degrés*, 19<sup>e</sup> année, no 67 (automne 1991), p. d1-d12.

Perrault, Pierre. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire : essai*. L'Hexagone, Coll. Itinéraires, Montréal, 1995, 309 p.

*Portraits et perspectives : le monde de l'artiste vu par le photographe*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 1969, 52 p.

Ragghianti, Carlo Ludovico. *Les chemins de l'art*. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1996, 110 p.



Roy, Lucie. « Réalité-documentaire. 'Transductivité' et migrations théoriques ». *Tangence*, no 64 (automne 2000), p. 62-77.

Sorlin, Pierre. *Persona : Du portrait en peinture*. Presses Universitaires de Vincennes, Coll. Esthétiques hors cadre, Saint-Denis, 2000, 154 p.

Zayed, Aimé. *Portraits filtrés : palimpsestes et déplacements*. Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2004, 178 p.

## LISTE DES FILMS ANALYSÉS

Barbeau, Manon. *Barbeau, libre comme l'art*. InformAction et l'Office national du film du Canada, Montréal, 2000, 49 min 52 s.

Volkmer, Werner. *À la recherche de Louis Archambault*. Aquilon film et Cinéma Libre, Montréal, 1999, 50 min.

Gladu, André. *Pellan*. Film Vision 4 et Cinéma Libre, Montréal, 1986, 72 min 6 s.